

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La problemática del tiempo y la soledad en la obra de
Josefina Pla**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Ramón Atilio Bordoli Dolci

DIRECTOR:

Benito Varela Jácome

Madrid, 2015

TP

1024

11E

Ramón Atilio Bordoli Dolci



* 5 3 0 9 8 6 6 1 7 3 *

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x - 53-112.920-4

LA PROBLEMÁTICA DEL TIEMPO Y LA SOLEDAD EN LA OBRA DE JOSEFINA PLA

Departamento de Literatura Hispanoamericana

Facultad de Filología

Universidad Complutense de Madrid

1984



BIBLIOTECA

Colección Tesis Doctorales. Nº 115/84

© Ramón Atilio Bordoli Dolci
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1984
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-17664-1984

LA PROBLEMÁTICA DEL TIEMPO Y LA SOLEDAD EN LA OBRA
DE JOSEFINA PLA

AUTOR: Licenciado

Ramón Bordoli Dolci

DIRECTOR: Doctor

Benito Varela Jácome

Facultad de FILOLOGIA

Departamento de LITERATURA HISPANOAMERICANA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

AÑO 1981-1982

AGRADEZCO:

LA ATENCION del Dr.Benito Varela

LA GENTILEZA de D^a.Josefina Plá

LA CORDIALIDAD del Dr.Teodosio Fernández

LA SIMPATIA de la Srta.Gloria Pradel

DEDICADO

A LA MANO, A LA VOZ, Y A LA

ESCRITURA FRATERNAS

DE LOS AMIGOS

SIEMPRE EMPEÑADOS

EN QUEBRAR LA DISTANCIA.

INDICE

Páginas

Nota preliminar.....	vii
Introducción.....	ix

PARTE I

LA GENERACION DEL NOVECIENTOS EN PARAGUAY.....	3
Actitud frente a la literatura.....	4
Anacronismo de los modelos estéticos.....	7
La poesía.....	9
La narrativa.....	14
PERIODOS DE INCIDENCIA MODERNISTA.....	20
Problemas previos.....	20
El modernismo literario.....	21
La promoción de "Crónica".....	22
La promoción de "Juventud".....	29
La narrativa modernista.....	33
EL GRUPO DEL CUARENTA.....	38
Las constantes condicionantes de raíz histórica.....	38
La labor del "Grupo del Cuarenta".....	50
La poesía.....	52
La narrativa.....	78
El teatro.....	90
El Cenáculo de Vy'a Rayty.....	99
NOTAS.....	102

PARTE II

JOSEFINA PLA: BIOGRAFIA.....	114
NOTAS.....	134

PARTE III

APROXIMACION A LA LITRICA DE JOSEFINA PLA.....	137
--	-----

Presentación de su obra publicada.....	137
"El precio de los sueños".....	141
"La raíz y la aurora".....	146
"Rostros en el agua".....	151
"Invención de la muerte".....	155
"Satélites oscuros".....	160
"El polvo enamorado".....	164
"Desnudo día".....	170
"Luz negra".....	174
"Follaje del tiempo".....	178
Presentación de su obra inédita.....	196
"Al oído del tiempo".....	196
SU CONCEPCION POETICA.....	203
Visión de la poesía.....	204
Poetas y poesía moderna.....	207
Y temerás al poema.....	211
El poema como corolario de una carencia.....	227
LA PROBLEMÁTICA DEL TIEMPO EN LA LÍRICA.....	233
Tiempo y tiniebla.....	233
Imposible ausente.....	243
No invoques la de ayer.....	250
La renuncia del pasado.....	256
Satélites oscuros.....	262
La engañosa vía del recuerdo.....	270
El soñar como acto de voluntad.....	272
El superviviente.....	278
Sueño y trascendencia.....	285
Memoria y recuerdo.....	290
NOTAS.....	297
PARTE IV	
LA NARRATIVA DE JOSEFINA PLA.....	307
Introducción.....	307
Clasificación y presentación.....	314

Vertiente del desarraigo.....	315
El dintorno y sus gentes.....	336
Cuentos fantásticos u oníricos.....	343
Cuentos infantiles.....	349
LA SOLEDAD.....	354
A CAACUPE.....	366
Anotación sobre la estructura del cuento.....	366
Narrador, estilo, y análisis temático.....	370
NOTAS.....	398

PARTE V

LA OBRA TEATRAL.....	406
Introducción.....	406
Clasificación.....	408
Presentación.....	411
"Aquí no ha pasado nada".....	411
"Ah, che memby cuera".....	417
"Fiesta en el río".....	424
"La cocina de las sombras".....	432
LA SOLEDAD: HISTORIA DE UN NÚMERO.....	447
NOTAS.....	473
CONCLUSION.....	482
APENDICE: INEDITOS.....	503
Ficha Bfo-bibliográfica (Abreviada).....	504
(Autosemblanza escrita a pedido de un periodista extranjero.....)	515
Correspondencia.....	519
Visión de la poesía.....	525
Selección de poemas.....	527
Interpretación de mi cuentística.....	537
Interpretación de la obra teatral.....	538
El rey sin sombra.....	541
Teatro paraguayo actual.....	543

-vi-

La cocina de las sombras(Primera jornada).....	546
Esta es la casa que Juana construy6(Acto I).....	563

BIBLIOGRAFIA.....	578
-------------------	-----

NOTA PRELIMINAR

Una circunstancia fortuita determinó que, en 1976, me trasladara a Asunción del Paraguay. Luego de las primeras impresiones - remitidas con urgencia en cartas a amigos y colegas de Uruguay - signadas por la desolación ante un panorama cultural desconocido y hermético, la profesora coteránea Leonor Escuder, partícipe solidaria de mi necesidad de arraigo en el nuevo medio, me presentó epistolarmente ante Josefina Plá. Sólo quien ha vivido en este singular territorio puede valorar y comprender resortes peculiares que accionan la sociedad asuncena. Josefina Plá, española de nacimiento, de la que apenas tenía una vaga noticia gracias a alguna antología de poesía sudamericana leída de prisa, me enseñó en las largas pláticas que se prolongaron más de un año cómo era, qué sentía, cómo reaccionaba, y qué pretendía el habitante de esa zona. Sus consejos fundamentados en cincuenta años de estadía apenas interrumpida, y en la exhaustiva labor de investigación histórico-cultural realizada con la constancia y seguridad de buen rastreador, me orientaron para llevar a buenos resultados el oficio de docente en un territorio bilingüe y con ciertos recelos hacia el foráneo. La conversación amena, rica y fermental - en las siempre estivales tardes - versaba sobre temas literarios, artísticos e históricos paraguayos. Inmediatamente comencé a percatarme de que esa escritora a la que solía encontrar entre desordenados papeles manuscritos o mecano-

grafiados, poseía un copioso 'bagage' intelectual continuamente actualizado. Apenas conocía su historial creativo, la repetida mención de su nombre en la prensa local me hizo recorrer, en principio, los libros de texto nacionales; así descubrí su sitial jerárquico en el campo de las letras, de las artes plásticas, en el quehacer artístico en general. La madura señora que me regalaba su tiempo es, como acertadamente alguien la definiera, "la mayor cabeza pensante del Paraguay"; cuando la enteré de este juicio, deslindando responsabilidades y haciendo uso de la modestia que la caracteriza, afirmó que los dos pilares de la literatura paraguaya eran, a su parecer, Augusto Roa Bastos y Gabriel Casaccia. Al interesarme por su poesía me obsequió con varios de sus poemarios y, asistemáticamente, comencé a hacer una elemental glosa escribiendo apreciaciones personales en algunos de los poemas anotando los motivos, la posible ascendencia literaria, etc., sin ir más lejos que el subrayado y el apunte en el libro. Más tarde consulté a la Sra. Plá de la eventual acertividad de mis apreciaciones en ese primario intento de análisis. Luego leí parte de su teatro y de su narrativa, la mayoría de las veces en cuartillas, pues se trataba de material inédito. En 1978 surge para mí la posibilidad de viajar a España y de cursar el Doctorado, gracias a una beca del Instituto de Cooperación Iberoamericana. El autor sobre el que versaría la tesis ya estaba elegido.

INTRODUCCION

Josefina Plá, aunque nos pese, es desconocida a extra fronteras de Paraguay. Su tarea desarrollada en el campo socio cultural, en el de la creación literaria y en el de las artes plásticas la colocan en un prestigioso sitio que ha sabido conquistar palmo a palmo con teñón e inteligencia. El porqué de ese oscurantismo que envuelve a su producción puede explicarse grosso modo teniendo en cuenta el lugar geográfico en donde desarrolla sus múltiples actividades. Paraguay mantiene hasta hoy día ciertas notas distintivas que lo alejan de las características de los dos países integrantes, junto con él, de la cuenca del Plata; ellas pautan la peculiar idiosincracia de un territorio y de un contingente humano. Durante la colonia fue merecedor y detentador de la nominación de "Provincia Gigante de las Indias"; un futuro prometedor parecía ceñirse sobre esta tierra del "Nuevo Mundo": la desacertada política de la Corona primero, las luchas internacionales y civiles después, echarán por el suelo los atisbos promisorios que iluminaron, en un principio, los planes de futuro. El deterioro de las relaciones con los países vecinos y los reiterados golpes de estado militares fueron enquistando las orientaciones liberales del gobierno - condicionado por los reales detentadores del poder y sus intereses - y llevaron, en mayor o menor medida, a un enclaustramiento progresivo que terminó por derivar en un pseudoculto a la raza guaraní.

-x-

El reforzamiento de conductas políticas y culturales vectorizadas en este sentido mítico, apartó al país hermano de un proceso de adecuación y asimilación a los tiempos que corrían. Este desfase sociológico en su más amplio espectro, circunscribió la literatura a modelos caducos e inoperantes que no hicieron sino acentuar la escisión con respecto al área platense. Dentro del culto al pasado-presente guaraníes se inscribe todo un proceso de incertidumbre en lo que respecta a la producción artística local. Es a partir del llamado "Grupo del Cuarenta" cuando la cultura retomará el ritmo adecuándose a las nuevas estéticas imperantes. Pero el lastre de décadas de agobio y negligencia en los terrenos del arte mantendrán su desgaste incisivo sobre la producción nacional: escasez material del libro como portavoz de la labor intelectual y existencia casi nula de revistas especializadas - y en ambos casos comercio limitado a intrafronteras - dificultarán conocer, hasta entrada la década de los años cincuenta, la exacta dimensión y las facetas de la cultura paraguaya.

Josefina Plá, que es uno de los miembros rectores del "Grupo del Cuarenta", continúa trabajando sobre sus cuartillas sin abrigar la esperanza o la certeza de que luego serán impresas. El ineditismo es quizá el factor más relevante en lo que respecta al desconocimiento en las aulas de Hispanoamérica de la insigne escritora. Nuestro primer propósito es, entonces, rescatar la totalidad de su producción creativa y presentarla; acto seguido, realizar el comentario del material seleccionado.

De la misma manera que la hoja está unida a la rama, la

obra literaria está inscrita en la realidad sociocultural de la cual emerge; no es posible saltar sobre ésta cuando ella misma se constituye en carril principal. Suele resultar fácil, al hacer una evaluación para medir el alcance de una producción literaria, obviar el entorno, prescindir de él. Esta pauta puede ser medianamente lícita cuando el resultado del acto creativo, la obra, en poco o en nada se corresponde con la realidad en la que está inserto el autor; en esta situación una fútil explicación echa un poco de luz sobre el porqué de la incidencia nula del entorno sobre el producto generado: los imperativos exclusivamente estáticos desjerarquizan la relevancia de la realidad inmediata. Otras veces se opera, ex profeso, la negación del contexto al existir imposiciones de carácter político que hacen que el creador se amolde a los dictámenes gubernamentales. En ambas situaciones, partimos de la base de considerar al escritor como un individuo capaz de autogestión, de ejercer su criterio personal aunque, bien es cierto, en el primer caso actúa con entera libertad y en el segundo comienzan a prevalecer mecanismos restrictivos de censura y de autocensura. El resultado es el mismo: no hace frente a las prerrogativas que ofrece el medio ni oficia como su portavoz. Ha sido necesario establecer esta primera y elemental distinción porque en el caso de Josefina Plá estamos delante de una escritora que no ha cedido a las presiones emanadas del poder político y que la ha supeditado a continuos repliegues al desconocerla o combatirla abiertamente.

"En tanto todo autor trabaja y vive dentro de aparatos culturales (le guste o no, lo sepa o no, lo acepte o no) su práctica artística incluye siempre una serie de hipótesis de trabajo que implican una definición de lo que entiende por cultura, por función de esa cultura y por el modo de insertarse en ella. De hecho no son otra cosa que la expresión de la manera en que un autor ha trabajado su relación con sus contextos (artístico y real socializado)⁽¹⁾."

La realidad política de Paraguay está plagada de gobiernos impuestos por la fuerza, por la sublevación en armas de distintos sectores militares; no es producto de un libre juego de opciones en el que participan todos los ciudadanos de la república. Para poner de manifiesto la categoría de la obra de Josefina Plá se deben tener en cuenta dos factores fundamentales:
• ajenidad - no participación - a los intereses de los gobiernos militares y lucha por la libre manifestación del pensamiento tendiente a lograr la coordinación fraterna del esfuerzo de todos en beneficio de todos. Estas dos cuestiones básicas dejan sobre el tapete una interrogante difícil de contestar: la de cuál ha sido la dimensión exacta del esfuerzo de la autora comprometida con la realidad del entorno, participe solidaria de sus inquietudes. Parte de él, quizá, lo encontremos en sus relatos y en su teatro; sin embargo, lo difícilmente mensurable lo constituye la cuota de sufrimiento y de postergación que ha tenido que padecer durante una trayectoria interferida por los desmanes de los ungidos de turno. Vemos a la artífice, a

la artista, pero se nos escabulle la mujer.

"La obra literaria se nos presenta como un discurso constituido por palabras y por signos de puntuación (posiblemente, también por espacios en blanco). Es el resultado (la culminación) no sólo de un esfuerzo creador, sino también de la experiencia humana del autor. En cambio para el crítico, es el punto de partida (la base) de una aplicación analítica, que tendrá que desentrañar del modo más completo y fiel los significados. La obra literaria funciona como un diafragma de dos dimensiones, perpendicular a la línea de expresión-interpretación que una atravesando dicho diafragma, al autor y al crítico." (2)

La mayor dificultad, y quizá por contrapartida el mejor incentivo, lo constituía el hecho de que íbamos a trabajar sobre un material literario casi huérfano de crítica; la escasa bibliografía específica sobre la obra de la escritora hispano-paraguaya hacía más amplio el radio de acción de los posibles enfoques interpretativos y multiplicaba los senderos sobre los cuales era imprescindible encauzar la dirección del trabajo. Tal exceso de libertad, aparejado por la carencia casi total de guías rectoras, podía entorpecer o distorsionar el análisis pretendido; máxime cuando hacíamos uso de un corpus en el que entraban con igual solicitud los tres géneros o categorías literarias. Gran parte de la carencia bibliográfica pudimos suplirla con la nutrida correspondencia epistolar que mantuvi-

mos con la Sra. Plá. Este vínculo lo realizamos con la certeza de que no obstante la insistencia - y la impertinencia, algunas veces - de nuestras preguntas, ellas serían satisfechas, a la brevedad posible, con cordialidad. La seguridad del diálogo abierto nos proporcionó la oportunidad del acuerdo mutuo o de la controversia siempre fructífera, e iluminó nuevos resquicios que ampliaron el alcance del análisis.

La elección de un método de análisis nos planteó de antemano problemas: era imprescindible hacer uso de un instrumento que calibrara con idéntica efectividad operativa, que pusiera de manifiesto el carácter unitario del corpus y, a su vez, sirviera para ir distendiendo los distintos meandros de acuerdo con los temas propuestos sin apartarnos de la premisa que reza que la obra literaria de un autor dado es, ante todo, una realidad orgánica y de sentido. En el punto más próximo al tema estaba el enfoque interpretativo de tipo filosófico o metafísico que, y en eso no nos cupo la menor duda, poseía un grado alto de fiabilidad y podía por sí solo echar suficiente luz sobre la materia sujeta a examen; el peligro estaba en el hecho de que podía conducir a generalizaciones demasiado amplias - por su carácter totalizante - e inducir a una infructuosa o vanal especulación en el caso de que se utilizara de forma exclusiva: "Los métodos críticos se pueden comparar con el uso de los filtros fotográficos de colores: cada filtro destaca diversos particulares del objeto fotografiado y atenúa otros."⁽³⁾ Atendiendo esta elemental razón desistimos de la aplicación estricta de un único método de trabajo - si bien hacemos uso espe-

cial del semántico analítico - y apuntamos algunas notas del estructural descriptivo, del semiológico y del sociológico, siempre en el sentido de dar relieve a la funcionalidad de los mismos y sin hacer, creemos, ningún tipo de violencia. La obra literaria es ante todo lenguaje que se particulariza mediante una creatividad rectora y nivel artístico; acta referencial de determinado medio social que prolonga su validez proyectándose fuera del espacio y del tiempo en los que tuvo origen. Bien es cierto que los valores sémiicos y simbólicos que suele aparejar el acto creativo varían al estar circunscriptos a las mismas prerrogativas a las que está el ser humano en su calidad de ser histórico sujeto al irrevocable proceso del devenir. El problema es complejo, por ello hemos preferido fijarnos en la significación que adquieren determinados términos en relación con el lenguaje referencial, qué grado de libertad alcanza respecto al nivel denotativo, y en qué medida adquieren relevancia dentro de un sistema semiótico literario elaborado por el autor. Esta búsqueda de vocablos - y estructuras - se vectoriza hacia la consecución del plan propuesto: encontrar los signos o sistema de signos que por relación contextual llevan a la demarcación y corroboración explícita de la incidencia del tema del tiempo y la soledad en el quehacer literario de Josefina Plá.

"Conviene aclarar que todo análisis del nivel semántico implica un análisis de las formas de combinación de los elementos semánticos, y al mismo tiempo, toda teoría so-

bre las combinaciones entre unidades conceptuales o unidades expresivas conlleva una teoría sobre el significado de las reglas de combinación. Quiere esto decir que la separación semántica-sintaxis es pura y exclusivamente terminológica y de metodología, pues ambas regiones están imbricadas. Del mismo modo, esta combinación por parte del autor de los signos utilizados implica una finalidad claramente delimitada frente al receptor que debe hacer productivo este mensaje, de esa forma nos encontramos con que el nivel pragmático aparece también articulado, e inseparable del nivel semántico y del nivel sintáctico."⁽⁴⁾

La especificidad que anuncia el título de la tesis nos plantea un problema de limitación y, por tanto, de selección de material. Resulta difícil sortear la incidencia del entorno sobre la creación y los antecedentes socioculturales que enmarcan la producción de Josefina Plá, pues por oposición son los que, en parte, ponen de relieve su jerarquía. De ahí que nos detengamos un momento en el estudio de períodos culturales anteriores al grupo al que pertenece la escritora; y creemos que justifica también los prolegómenos el hecho de que le demos a este último un lugar destacado haciendo calas de diversa índole que expliquen su entidad de organismo de ruptura y de actualización. Tampoco creímos lícito obviar la presentación de parte de la obra publicada e inédita que no se adecuaba a los temas anunciados específicamente; hacerlo contravenía uno de los fines propuestos en principio: intentar ser canal de difu-

sión.

Por un asunto de organización tratamos el problema del tiempo exclusivamente en su poesía; a través de una serie de poemas escogidos construimos un corpus que incluye poemas de casi todos los libros publicados e inéditos. La soledad la estudiamos en la narrativa y en la obra teatral. Para evitar dar una visión demasiado fragmentaria del tema, escogimos un cuento y un drama que pudiesen ser representativos; aunque, repetimos, tiempo y soledad son las vetas más relevantes que recorren la producción literaria de Josefina Plá.

La estructura general del trabajo presenta cinco partes. La primera, de carácter noticioso, versa sobre las peculiaridades de la literatura paraguaya e incluye los períodos llamados "Novecientos", "Promociones modernistas" y "Grupo del Cuarenta". En ella intentamos pautar los caracteres más relevantes y dejar constancia del peculiar fenómeno de asincronía que actúa en desmedro de las letras paraguayas. Las causas de este proceso de estancamiento tratamos de enfocarlas críticamente y de acuerdo con pautas específicamente culturales, pues otro medio de evaluación llevaría a escamotear la real dimensión del problema y caer en ciertas explicaciones que en su momento adquirieron cierto carácter de tópico y que dieron como resultado que se aceptara la pérdida de la sincronía literaria con respecto a los países del Plata como singular exponente de un paradigma nacional intrasferible.

La segunda parte contiene una escueta biografía de la escritora; es un eslabón que permite poner en contacto la parte

informativa general con los tres grandes incisos que, de acuerdo con los tres géneros literarios, hacemos de su obra para un estudio más sistemático. Las notas biográficas sirven para aportar referencias a los acontecimientos más significativos; creemos que tal reseña puede ser considerada como accesorio pues un autor no es tal por el acopio de incidentes que pueden jalonar fructíficamente su vida civil, ordinaria, sino por lo que construye. No obstante incluimos una cronología de la vida porque ésta, en cierto grado, adquiere ribetes de literatura.

La parte tercera se divide en tres capítulos: presentación de la poesía publicada e inédita; su teoría particular sobre la poesía; y un rastreo de la problemática del tiempo en este género literario. El método de estudio que hemos considerado más adecuado ha sido el semántico analítico, en cuanto vehicula el esclarecimiento de un complejo de signos que aluden a estratos simbólicos o que adquieren determinada validez connotativa en su funcionamiento versal; semántica que ayuda a descubrir una postura más sobre la inexorabilidad de un tiempo finito. A través de la vivencia personal de la poetisa buscamos desentrañar las parcelas de un posible denominador común de la captación sensible del drama de la vida consciente.

"La elección de los rasgos estilísticos que aparecen más pertinentes para el crítico anticipa el carácter indeludiblemente parcial (=no total) de cada interpretación (una interpretación total se identificaría con la obra de arte o la sustituiría: hipótesis ambas absurdas). Téngase

en cuenta que un solo rasgo estilístico no es, casi nunca, unívoco: su función exacta resulta solamente de la comparación con los demás rasgos estilísticos concomitantes o que se repiten, por la individualización de una serie de 'constantes'." (5)

Si bien en el análisis de la poesía la detectación de los signos que respondían a determinada intencionalidad - a veces expresa, otras latente - del creador, a la explayación o liberación de estados muy íntimos de un "yo" exacerbado en busca constante por hallar la adecuada canalización de su verdadero sentir, la narrativa y el teatro presentan un alejamiento de la individualidad protagonista de la creadora para convertirse en producto que revierte contenidos en los que se reflejan de manera incisiva la realidad geocultural en la que está inserta la artista. Y en este aspecto es necesario detenernos estipulando cierto grado de separación entre las categorías literarias.

La parte cuarta que ocupa el estudio de la obra narrativa posee también una división tripartita: clasificación y presentación; estudio sobre la soledad en sus distintos matices y desde las diferentes ópticas; análisis específico de "A Caacupé". La cuentística ilumina campos temáticos que poco o nada rozan las inquietudes, en cuanto defensa de la integridad personal de la narradora, de un "yo" abocado en la exaltación de su propia inquietud protagonista. En forma tajante e insistente el medio social incide poderosamente en la creación cuen

tística y destaca la problemática de la mujer paraguaya, entendida en su doble papel de víctima: económica y socialmente. Josefina Plá, desde la prosa, eleva su alegato en defensa de uno de los pilares básicos de la realidad paraguaya; profundiza sobre su orfandad afectiva y sobre su lucha hecha de postergación, padecimiento y soledad (si bien la veta narrativa cubre otros terrenos). El estudio particular de "A Caacupé" fue enfocado desde dos ópticas diferentes: una estructural-semántica; otra atendiendo la función específica del narrador, de sus mutaciones y su repercusión en la escritura.

La parte quinta está dedicada al teatro: introducción, clasificación y presentación, estudio de la soledad a partir de una de sus obras más significativas: "Historia de un número". La obra dramática de Josefina Plá participa a nuestro entender de dos de los caracteres emanados de los géneros antes mencionados: posee un hondo contenido lírico tanto en lo que a expresión se refiere como, contadas veces, en lo formal; por otro lado, la insistencia en la ubicación específica de la acción - aunque a veces la intencionalidad global del mensaje o tesis que se expone y sustenta determina la no localización expresa - presentiza la realidad de un medio sociocultural asfixiante, en detrimento, especialmente, del desenvolvimiento real de la mujer.

En narrativa y en teatro hemos recurrido a la aplicación de algunos de los elementos instrumentales de la sociocrítica - Escarpit, Goldmann -. Resulta imposible la utilización "estricto sensu" de estas herramientas de análisis desde el mo-

mento en que han sido elaboradas para poner de manifiesto la incidencia del papel de la supraestructura sobre la infraestructura, en sociedades con cierto grado palpable de desarrollo. El método funciona, puede aplicarse sin problemas, a las obras literarias - artísticas en general - emanadas de sociedades con un grado marcado de distinción de clases sociales, con una real conciencia de la influencia ideológica de la clase dominante y de su capacidad de dar origen a determinados objetos culturales que ratifiquen la conservación de los beneficios de tentados. En algunos aspectos, Paraguay conserva ciertos renglones de su economía en estadios pseudo-coloniales, y mantiene un sistema de explotación del trabajo con abundantes dosis de paternalismo, encubridor, siempre, de los mezquinos e individuales intereses del patrón. Además, la exigua fuerza que sobre la población pueden ejercer los productos culturales emanados del poder, hacen que muchas veces los modelos de análisis elaborados por Europa resulten inadecuados para explicar; por ejemplo, el esquema de Escarpit. No puede encontrarse, entonces, en el trabajo la aplicación ortodoxa del método sociológico; para salvar esta carencia hemos recurrido nuevamente a la semántica. Siempre ha prevalecido en nosotros el interés en dar una seriación refractada del hacho literario. Los métodos manejados no son excluyentes - ni entre sí ni con otros instrumentos de evaluación crítica -, al contrario, aumentan el ángulo de irisación interpretativa sin que ello origine la confusión de los colores que lo integran.

La inclusión del Apéndice - mínima parte del copioso ma-

terial del que disponemos, gracias a la generosidad de doña Josefina Plá - se justifica por sí mismo. La alusión a trabajos críticos y creativos que permanecían inéditos nos hizo prever, desde el primer momento, su inclusión. Se trata de una parte de lo que poseemos y sirve para ilustrar, aunque sea fragmentariamente, distintas vetas que de lo contrario hubiesen permanecido desconocidas. La "Ficha bio-bibliográfica..." por ejemplo, no está completa; fechada en 1976 presenta algunos datos adicionales realizados por la autora. Las carencias no subsanadas en ese resumen lo han sido en el transcurso de la exposición con notas aclaratorias de acuerdo a datos suministrados epistolarmente. En todos los casos el "Apéndice" tiene un carácter determinado: ser muestra de escritos inéditos a los que se ha dedicado desigual atención en el desarrollo de la tesis.

PARTE I

LA GENERACION DEL NOVECIENTOS EN PARAGUAY

PERIODOS DE INCIDENCIA MODERNISTA

EL GRUPO DEL CUARENTA

Hispanoamérica es enorme, diversa, complicada, con multitud de estratos, en su textura intervienen elementos, no ya heterogéneos, sino que proceden de distintas zonas de realidad. Por si esto fuera poco, es una sociedad-o un complejo de sociedades-joven, y a la variación histórica se añade la celeridad de su propio cambio, y como además está caracterizada por grandes diferencias de nivel-en todos los órdenes-, resulta que esa variación no es simultánea ni paralela, de manera que lo que pudiera ser verdad para una de esas porciones no lo es ya o todavía para otras.

Julían Marías.

LA GENERACION DEL NOVECIENTOS EN PARAGUAY

La Generación del novecientos es también llamada "Generación del Colegio Nacional" debido a que en ese local educativo sus integrantes cursaron el bachillerato. Esta institución poseía mucho prestigio dados la disciplina que imperaba en sus aulas y el nivel cultural de sus maestros (1).

Las lecturas de las que se nutre la generación provienen, especialmente, de material europeo: libros de autores pertenecientes al movimiento romántico (Víctor Hugo, Lamartine, Bécquer, Larra), al realismo (Balzac, Valera...) y al naturalismo (Zola, Maupassant,...), en lo específicamente literario. En el aspecto ideológico, es marcada la influencia que reciben de Renan, Taine, Saint Beuve, Paul de Saint Victor, Spencer y Comte, en una primera etapa; un poco más tarde asimilaban los aportes de las filosofías de Schopenhauer y de Nietzsche.

"Esta generación, la primera a la cual se dio una oportunidad de afianzarse y afianzar una perspectiva histórica, relegó poesía, teatro y novela - a pesar de haberla cultivado ocasionalmente - por considerarlos super-

fluos o simplemente inoperantes en la tarea que específicamente le preocupó: la definición de una conciencia histórica, la elucidación de un sistema de valores espirituales que prestase sentido a un devenir. Era a todas las veces urgente dar a este pueblo abrumado, desorientado, una fe, un ideario, un rumbo. Al hacerlo, sin embargo, estos escritores no apreciaron el valor de la literatura como promotora de esa misma conciencia, como conservadora del fondo testimonial colectivo y donde se documentara clima y contenidos espirituales. Y en procura de un norte, eligieron como punto de partida para una recuperación del espíritu nacional, la Guerra Grande, la misma experiencia trágica que había sido foco principal de derrotismo, de amargura y decepción⁽²⁾.

I. Actitud frente a la literatura

La crítica no es unánime cuando analiza la actitud de estos intelectuales para con la literatura. Indudablemente, el pensamiento de los hombres del "900" está encaminado a subsanar una realidad marcada por la derrota; el fallo está en que en sus escritos no supieron graduar la intensidad del ímpetu enfervorizado. Abocados a la exultación de sus anhelos patrióticos, a la exacerbación del sentimiento nacional y al enaltecimiento de una escala de valores históricos, contribuirán a

la creación de una serie de factores que darán por resultado los mitos de la indomable valentía guaraní, de la paraguayidad, etc.

"El Novecentismo ha querido ser o significar en el Paraguay, la renovación de modos de vida, de sistemas de orientación intelectual y, sobre todo, un método distinto para enfocar los desencuentros de la historia, latentes aún a 30 años de terminada la Guerra de la Triple Alianza"⁽³⁾.

La interferencia entre las distintas áreas socio-políticas y culturales es lo que continúa confundiendo la visión o el propósito visionario de esta generación eminentemente historiográfica. Ni el entusiasmo ni el énfasis traducido, inclusive, tipográficamente, puede rescatar, en un intento reivindicativo, a una poesía que, como tal, sólo posee la forma⁽⁴⁾.

Este tipo de lírica que florece en el 900 no tendrá su corolario en las promociones siguientes, sino que se agota con su época, a la que, en realidad, no enalteció en mucho:

"Dame, Tupá, la lira no pulsada,
cúbreme luego con un rojo manto,
y así de pie, la frente coronada,
-"Favete linguis"- alzaré mi canto.

Yo sé mi general, que no estás muerto:
tú vives y palpitas todavía
en el ámbito diáfano y desierto
del magno choque de la gran porfía."⁽⁵⁾

Dentro de tales prerrogativas, este tipo de poesía (supervalorizada por unos y objeto de escarnio por los más) no significa de manera alguna un modelo que supere el momento histórico, e inclusive dentro de él, resulta anacrónica con respecto a la poesía rioplatense. No se cuestiona aquí la intencionalidad de sus cultivadores, sino la presencia palpable del poema y sus carencias técnicas y estilísticas.

El evento de mayor relieve pertenece a la vertiente sociopolítica y lo constituye la querrela que se suscitó en torno a la figura de Francisco Solano López. Si actualmente continúan existiendo detractores apasionados⁽⁶⁾ y defensores incondicionales (el Gobierno actual y el partido en el poder), en aquellos años inaugurales del siglo y con anterioridad, los intelectuales - y en su medida, el pueblo - aceptaban sin cuestionar la estatura antihéroe del Mariscal, ungido, hoy por contrapartida, oficialmente como paladín del honor y el valor nacionales.

Cecilio Báez⁽⁷⁾ se había encargado, desde su cátedra, de detractar a Solano López; en 1902, un joven graduado tres años antes en el Colegio, se atrevería a refutar y aún vencer al maestro en sonada y apasionada polémica. Se trata del

"lopizta" Juan E. O'Leary quien, en 1930, ratificará su posición:

"...He querido ser, ante todo, el animador y he buscado en la historia el eslabón roto de la cadena, para restablecer la continuidad de nuestra existencia, la reintegración de nuestra personalidad esencial. Para devolver a la nacionalidad su fe perdida, para unificar su conciencia, para curarla de su derrota y de su derrotismo, he roto, al decir de un gran escritor, "el pacto infame de hablar a media voz", y he gritado con la arrogancia del que no tiene de qué avergonzarse, la gran verdad de nuestra historia, batiendo de frente a la impostura y reivindicando todos nuestros títulos de gloria. Claro está que al dar el primer paso en este camino, me encontré con la figura gigantesca del Mariscal López..."(8)

La revisión del pasado originará el desarrollo progresivo y positivo del ensayo y de la historia; se echa nueva luz sobre el pasado, y la derrota de 1870 es mirada con fe nacionalista. La generación del 900 se esmera en la construcción de una fragua en la que se forjan los hombres y la patria del mañana, ésta es su actitud más encomiable.

II. Anacronismo de los modelos estéticos

La reacción modernista que a partir de Rubén Darío se

había extendido por Hispanoamérica * y que había arraigado en España - crece de manera peculiar en el Río de la Plata. Dos de las tres capitales platenses son las que aportan sus figuras más representativas y que se sintetizan aquí en sus dos máximos exponentes: el uruguayo Julio Herrera y Reissig y el argentino Leopoldo Lugones, ya que congregan a su alrededor a la mayoría de los prosélitos de la nueva estética literaria. Montevideo y Buenos Aires vivían un florecimiento cultural de cierto carácter inaugural relacionado con la regularización de las instituciones públicas bajo la égida liberal y con el progresivo desarrollo económico que favorecía a las clases medias en ascenso y a la burguesía en general.

Asunción del Paraguay no puede, por sobradas razones históricas, convertirse en el vértice geográfico superior que conforme el triángulo de las capitales del Plata. El aislamiento físico, las restañantes huellas de las heridas de la derrota de la Guerra Grande, la inseguridad constante de las instituciones cifrada en las frecuentes caídas de los gobiernos instaurados, favorecen la arritmia cultural del país. Estos factores lo hacen merecedor, en el terreno literario, de la acuñación de fórmulas que ya habían dado, en su real momento, lo mejor de sí en otros países. Los modelos románticos comienzan a erigir su apostolado en las riberas del Paraguay en el momento en que el modernismo fulgurante se adueñaba, brindándole su impronta peculiar e innovadora, de ciertas propiedades de la estética literaria de la Europa decimonónica. La falta de sincronía con respecto al resto de América

es la que provoca, las más veces, el juicio exacerbado ~~-aun-~~ que no por ello falta de razón - de la mayoría de los críticos paraguayos; no obstante, fuerza es reiterarlo, existen razones de hondo peso que condicionan la producción de los integrantes de la generación del 900.

III. La poesía

La poesía que se cultiva entonces es la "social" pero de la forma que la entendió el romanticismo: arrebató lírico que pretende ser justificación, expresión de lo más circunstancial y apremiante. Se acota esto y se rotula este tipo de producción lírica como "socio-romántica", pues a partir de las pos-trimerías de la década de los años treinta surgirá en Paraguay un nuevo tipo de poesía social - la "social-comprometida" - que tendrá sus raíces muy arraigadas en lo telúrico y en la conflictividad presentes, a diferencia de la "socio-romántica" que se nutre de un pasado y de una derrota. A este respecto, uno de los escritores paraguayos actuales de mayor talento crítico, dirá, en forma intransigente, que los poetas del novecientos "desatendieron la poesía y transfirieron toda su pasión clarificadora al esclarecimiento de los hechos y a la discusión de las causas de la gran hecatombe pasada. Y dejó herencia en las generaciones posteriores esa hipervaloración de la historiografía, esa mitificación de nuestros héroes y ese terrible suplicio de Tántalo de la inteligencia paraguaya que constituye el distinguir, de entre lo histórico

real y su interpretación, aquello que realmente es un "hecho" y lo que es mera "proyección imaginativa" de pasiones polémicas de raíz política o de raíz simplemente personal". (9)

"En las entrañas de la selva virgen,
la luz impetra en su dormir de siglos
- Último resto de una raza altiva -
¡el indio bravo!

.....

Y ahí va, inclinado, por la breña ingrata,
por la llanura desolada y triste,
huyendo siempre, sin cesar buscando
luz que no encuentra.

.....

Tú ya no cabes en el templo santo,
donde la hostia el mercader levanta:
¡que se resigne a perecer salvaje,
el indio bravo!" (10)

Alejandro Guanes

Su principal mérito es, quizá, el haber dado por superada la etapa de la poesía patriótica-exaltativa, abocándose a una tarea de creación de acuerdo con los atisbos de la nueva sensibilidad poética hispanoamericana. Es autor de un solo libro de poemas⁽¹¹⁾, escrito a los treinta y cinco años; si bien no es descabellada la afirmación de que "reprimió los ímpetus

- II -

poéticos de la juventud"⁽¹²⁾ es más factible afirmar que el producto final es resultado de poemas compuestos en distintos años y que, supeditados de tal forma a la hipercorrección por parte del autor, no fueron dados a publicidad con anterioridad. "Las leyendas", uno de los poemas que recoge el volumen, tuvo éxito en su época; su vigencia, en realidad, incluye su propio radio contemporáneo.

"En 1909 esta poesía, entonces más que nunca, había conjurado el recuerdo vívido en la conciencia colectiva de las gestas de la guerra de 1864 a 1870. Esto es, lo que era obsesión de la renaciente nacionalidad, y, a la par, habrá tocado los corazones con el sentimiento de un fiero orgullo patrio que empezaba a afirmarse con la reivindicación nacionalista..."⁽¹³⁾

El poema denuncia la ascendencia de las lecturas de Espronceda, Lamartine y Musset, y está, en realidad, lleno de lugares comunes.

.....
"Caserón de añejos tiempos, el de sólidos sillares,
enormes hamaqueros en paredes y pilares,
el de arcaicas alacenas esculpidas, ¡qué de amores!
¡qué de amores vio este hogar!
el que sabe de dolores y venturas de otros días,
estructura singular,
viejo techo conegracido, ¡qué de amores y alegrías

y tibiezas vio pasar!

.....

Y a mis ojos admirados cobran forma las escenas;
cobran forma y colorido las ventanas y las penas
de la edad de mis abuelos, y oigo besos y suspiros

en la sombra palpitar;

y en callados, tenues giros, por los ángulos desiertos

los escucho revolar:

¡Son los besos y suspiros que arrullaron a los muertos
de un amor y de su hogar! (14)

El crítico paraguayo Hugo Rodríguez Alcalá, un tanto peregrinamente, ha identificado el caserón con la Patria, y cae en un análisis historicista sin anotar el cambio de sensibilidad que, con respecto a la historia, enuncia este poeta. (15)

"Alejandro Guanes puso un punto final a la poesía patriótica de tono declamatorio que, casi siempre, disimulaba la ausencia de sensibilidad poética. Con él, podríamos inaugurar el modernismo. El poeta, sin embargo, no se contentó con esa limitación. La sobrepasó. Fue modernista por el aspecto formal y, en principio, por el deseo de huir del mundo real, a través de la fantasía exótica y del clima de misterio con que envolvió la poesía." (16)

Eloy Fariña Núñez

Este poeta puede ser encasillado, sin mayores precisiones,

En lo que anteriormente se denominó como poesía "~~social-román-~~tica", aunque su poema laudatorio "Canto Secular" se asimile más con el tratamiento pseudoclásico de un tema político-sociológico. El mayor mérito del fatigante poema es, quizá, el haber puesto sobre el tapete una serie de reivindicaciones que atañían a la sociedad paraguaya como conjunto: la situación de la mujer, el joven y el niño; la necesidad de la paz para el desarrollo económico de la Nación; el cuidado y cultivo de la lengua vernácula, etc.. Su propósito se enraiza además con la imperante necesidad de afirmación nacional, y por ello el "Canto" encaja perfectamente dentro del marco novecentista.⁽¹⁷⁾ La única vitalidad del poema es la que aún hoy, en la década del 80, le brinda el incumplimiento de muchos de sus postulados.

"Elévase (de la mujer) su rango ante las leyes,
respétase su libertad y adquiera
el íntegro dominio de su cuerpo
y el íntegro dominio de su espíritu
y prosiga ejerciendo el dulce encanto
humano del eterno femenino,
con su fascinación de ideal corpóreo
y sus hechizos de serpiente antigua."⁽¹⁸⁾

.....
Desen las convulsiones intestinas
que malogran las savias nacionales,
dividen las familias y restringen
el crédito exterior de la República."⁽¹⁹⁾

"La lectura de "Canto Secular" nos confirma la impresión y el entusiasmo que causó en la época en que fue publicada. Es una exaltación fría e incolora del Paraguay. Transparenta el poema el esfuerzo que realizó para transmitir las distancias temporal y espacial que lo separan de la patria. Le faltó imaginación para hacer brillar una luz en esa visión esfumada que nos dio del paisaje, de la fuerza emocional e histórica de la tierra guaraní."⁽²⁰⁾

IV. La narrativa

Al igual que la poesía, la novela y el cuento son pospuestos en favor del ensayo historicista. La realidad social inmediata es desatendida: los escasos narradores se hallan interesados en asimilar los modelos provenientes de Europa sin preocuparse de hacerlos funcionar de acuerdo con las situaciones que vive el país. Los cánones transatlánticos además de llegar con retraso a estas riberas lo hacen en forma intermitente o esporádica, y esa falta de continuidad y de coherencia se rastrea fácilmente en la producción de los escritores paraguayos. Es significativo que la tríada de narradores de la primera década del siglo que enraizan sus relatos en la geografía humana local son extranjeros; se trata de los argentinos José Rodríguez Alcalá⁽²¹⁾ y Martín de Goycochea Méndez⁽²²⁾ y del español Rafael Barrett.⁽²³⁾ La tónica de la narrativa de estos autores inaugurales es deudora de las corrientes decimonónicas, especialmente de las preceptivas postromántica, realista y natura

lista, en lo que se refiere al tratamiento; la trama se desarrollará casi con exclusividad en el ámbito campesino. En realidad la ubicación espacial de la narración no constituye ninguna innovación en la América Hispánica, pues a partir de la inserción y asimilación del romanticismo literario, el medio rural había gozado de persistente atención por parte de los distintos creadores; la predilección de tal escenario respondía además a los continuados conflictos que se venían suscitando a partir de la instauración de gobiernos fuertemente centralistas que acentuaron la bipolaridad ciudad-campaña, capital-provincias. Inclusive entrada la década de los años veinte esta narrativa de tenor campesino dará origen a una abigarrada y muy bien definida novela rural, este acontecimiento en Paraguay se pospone hasta casi llegado el medio siglo.

En lo que respecta a los autores citados anteriormente hay que hacer notar que:

"En esta narrativa los personajes son preferentemente campesinos, la narración pivota sobre choques personales originados en la atmósfera de mezquinos intereses y rencillas partidarias. La sugestión sentimental prima sobre la denuncia del síntoma social, pero la insistencia en el tema acusa la crónica incurabilidad y la extensión del mal: personalismos y prepotencias políticas alcahueteadas por la pobreza, la ignorancia y la incomunicación." (24)

Rafael Barrett

Adopta un tono de radicalidad más acusada; pone sobre el tapete los problemas que aquejan a la realidad circundante e inmediata y los denuncia con firmeza crítica y espíritu humanista. Dolorido por la situación que padece el hombre del agro paraguayo, estampa sus valientes alegatos en artículos que han nacido de su contacto físico y sentimental con los desterrados, con los seres anónimos y sufrientes; su pluma rescata a los olvidados, a los siempre postergados - quizá por negligencia pusilánime - por los depositarios de intereses partidistas y oficialistas. La actitud de Barrett, como es lógico suponer, despertó las pasiones más enconadas y se hizo merecedor de duros juicios de reprobación.⁽²⁵⁾

"Añadamos que Barrett fue desconocido y hasta negado por sus contemporáneos paraguayos, que no quisieron ver en su obra sino la expresión de un espíritu amargado o enfermo; cosa lógica por lo demás, ya que la imagen que Barrett daba del paraguayo se oponía por el vértice a la imagen rica en valores exclusivos que la reacción nacionalista iba estereotipando."⁽²⁶⁾

Los comienzos de la narrativa paraguaya a cargo de autores extranjeros - en especial la actitud exacerbada y verista de Barrett - están pautando los condicionamientos a que se veía supeditado el autor nacional. El nacionalismo dirige su obli-

gado punto de mira hacia el pasado y se niega a reconocer la problemática de una realidad palpable; de este modo se acerca de antemano cualquier intento de desviación en el sendero prefijado. El "preconcepto narcisista"⁽²⁷⁾ obnubila cualquier intento de deserción. Esta presbicia en el campo de la prosa explica en cierta forma esa inhibición - favorecida o condicionada por factores de carácter histórico-políticos - que padecen los autores nativos. No es extraño, entonces, que recién entrada la segunda mitad del siglo, dos narradores paraguayos - Augusto Roa Bastos y Gabriel Casaccia - plasmen literariamente, extra fronteras, sin menoscabo alguno, el universo sufriente de su patria y lo den a conocer con peculiar ímpetu. Se estará entonces ante un nuevo fenómeno, antípoda del "preconcepto narcisista" ya citado: el hecho perspectivista⁽²⁸⁾ cuya principal nota caracterizadora es que se tratará de una literatura realizada en el exilio.

Eloy Fariña Núñez

Este creador paraguayo sirve para ilustrar, aunque sea mínimamente, cómo el producto literario que elabora permanece ajeno a la realidad histórica.

"Aunque su prosa - y su verso - lo desmientan enfáticamente, gustaba de la música de Beethoven, del autoexilio en Buenos Aires, de la concentración aforística, de la divagación mental (que confundía con la reflexión filosófica) y de las equivocaciones proféticas. Escribió una novela

que hasta el día de hoy no me ha sido posible averiguar si fue publicada o no -"Rhodopis"- y abundó en materiales para otra anunciada y nunca nacida colección de cuentos: "La mirada de los muertos". Pese a la nada entusiasmante imaginación de Farina Núñez su narrativa 'dicta este juicio' es lo más rescatable en justicia de cuanto se publicó en nuestro país antes de "El Guajhú" de Casaccia." (29)

Cuando abandona el énfasis laudatorio con el que historiaba en estilo seudoclásico al pasado nacional y se dedica a la prosa lo hará por medio de los incipientes carriles que le brinda el pintoresquismo modernista. Esta actitud sirve para corroborar cuán alejado estaba de los padecimientos de su patria y cuán difícil le era intentar algún modo de acceso. Si por un lado fue superando la óptica narcisista a la que estaban supeditados incondicionalmente los poetas de intra-fronteras; por otro, no pudo escapar de los florilogios de la nueva prosa y desvirtuó, viviendo fuera de la órbita nacionalista, la realidad paraguaya.

"La incipiente narrativa no supera (...) en cuarenta años, la docena de libros. Revistas y diarios, esencialmente efímeros, son sus vehículos reiterados. De modo que ante bibliografía semejante sería irracional suponer la existencia, en esta etapa, de una narrativa sentida como cauce genérico insustituible, o esperar una densidad estética suficiente de esta narrativa como conjunto." (30)

En un país como el nuestro donde la historia no ha alcanzado aún la serenidad ni el rigor científicos (salvo contadas excepciones), pese al cúmulo de materiales reunidos sobre el tema, es difícil discernir cual es la fisonomía de este pueblo, que tiene los ojos imantados por el pretérito y que vive trabado por una obsesiva voluntad de imposible reproducción facsimilar del pasado.

Roque Vallejos.

PERIODOS DE INCIDENCIA MODERNISTA

I. Problemas previos

Las primeras tres décadas de la literatura paraguaya del siglo XX son objeto de un análisis muy controvertido por parte de los investigadores. Por un lado se agrupan aquellos especialistas abocados a dar uniformidad y coherencia al proceso literario; para lograrlo con esmero pulen cuidadosamente las lindes de los distintos periodos - y de sus posibles partes integrantes - que conforman la historia literaria del país para que ensamblen y correspondan sin el mayor esfuerzo. Tal es la metódica prolijidad de su trabajo que hasta el más mínimo resquicio queda anulado, o, por lo menos, disimulado por algún adhesivo transparente.⁽¹⁾ Por el otro lado, se encuentran los estudiosos que con rigor crítico no dudan en echar por el suelo lo que consideran un castillo de naipes, un frágil sucedáneo de los necesarios y sólidos apuntalamientos de la realidad histórico-literaria de la Nación. No actúan impulsados por un espíritu empecinado u obseso ni unifican su es-

fuerzo en pos de la destrucción gratuita de ciertos parámetros que, al fin de cuentas, son, cronológicamente, necesarios escalones recorridos, trechos de un proceso cultural. A estos investigadores los guía siempre la buena fe y lo que alguien puede calificar de intransigencia no es sino inteligente capacidad por lograr una perspectiva objetiva de los distintos engranajes que configuran el proceso y a la vez, cualificada visión panorámica.

II. El modernismo literario

El modernismo literario en Paraguay se expresa por medio de dos promociones: "Crónica" y "Juventud". El nacimiento de la primera está unido a la aparición de la revista "Crónica" (abril de 1913 - enero de 1915), órgano de prensa que emplea, postula y difunde las nuevas inquietudes intelectuales del movimiento de origen hispanoamericano. En un país donde la edición de un libro constituye una inversión riesgosa por parte de quien financia la publicación - además de ser mínimo el número de ejemplares impresos en relación con lo que sucede en otras capitales del continente - la revista suplió la carencia del libro que no tenía, por las causas señaladas, posibilidad de concreción. La revista facilitó la enunciación de las inquietudes y apetencias literarias de los escritores del momento, y constituye el documento que permite, en cierto grado,

tomarle el pulso cultural del país.

Pero también la difusión de las revistas sufrió los resultados de la apatía o negligencia del medio: escaso tiraje y a veces vida muy corta son factores coadyuvantes para reducir el ya limitado número de prosélitos. Sirva este inciso para ambas promociones modernistas, pues análoga fue la suerte que corrieron las revistas en torno a las cuales se nuclearon y téngase presente este hecho como una constante en lo que a publicación y financiación, en el Paraguay, se refiere.⁽³⁾

III. La Promoción de "Crónica"

"Cuando en abril de 1913 apareció la revista "Crónica", el Paraguay gozaba de un insólito período de paz, tras las enconadas luchas políticas que desde julio de 1908 hasta mayo de 1912 habían ensangrentado el país. En esos cuatro años hubo cuatro revoluciones campales y fueron siete los presidentes que asumieron el mando para ser pronto derrocados. "Crónica" ve la luz a los pocos meses de haber prestado juramento el presidente Eduardo Scharrer, el primer mandatario civil a quien le fue dado completar el término de su magistratura establecida por la Constitución de 1870."⁽⁴⁾

El reencuentro con la paz sociopolítica suele favorecer, en distinto grado, el desarrollo cultural de una Nación. Así lo entiende una serie de artistas que asumen el remanso de paz como tiempo propicio para dedicarse a la creación literaria.

La primera promoción modernista no sólo está compuesta por intelectuales noveles, sino que recibe también la colaboración de algunos de los integrantes de la Generación del 900: Juan E. O'Leary, Eloy Farfán Núñez, entre otros.⁽⁵⁾

El grupo de poetas estaba integrado, principalmente, por Pablo Max Insfran, J. Natalicio González, Leopoldo Ramos Jiménez, Guillermo Molinas Rolón, etc..⁽⁶⁾ La producción lírica pretende emular a la de los modernistas hispanoamericanos de las primeras épocas, cuando ya el movimiento periclitaba perdiendo el vigor colorista, y era sustituido por una poesía despejada de oropeles. Así lo atestigua, por ejemplo, el tono pesimista y existencial de los nocturnos del maestro Rubén Darío.⁽⁷⁾ No es suficiente contar con un calificado material de base, no alcanzan la erudición verbal, ni el alarde metafórico de vuelo desenfrenado para lograr la plasmación del mensaje estético. La creación exige, además de calidad personal, tener en cuenta: un entorno permeable a las innovaciones, y una tradición cultural que respalde y haga posible - y verosímil - la elaboración y exposición de los nuevos materiales. El entusiasmo no obstante el hiperbólico grado que alcance no puede obviar ni suplir la carencia del doble y convergente aspecto antes mencionado, pero los de "Crónica" no tuvieron en cuenta estas fundamentales premisas. Los poetas actúan como el aprendiz de brujo: manejan

el mágico mundo de las palabras sin lograr, no obstante la repetición del esfuerzo, la fórmula apropiada, la alquimia que dé forma y sentido a sus honestas intenciones. Por otro lado, lo que tratan de instaurar como rito inaugural en estas latitudes venía condenado de antemano por la siempre imperante asincronía paraguaya en relación con el resto de la mayoría de los países sudamericanos.

"Cuando afiebrada la auroral cabeza,
dejó por fin mis horizontes lilas,
mis generosas ansias de grandeza
se embriagaron de sol y de hipsipilas.

Y al alcázar remoto en que rutilas
llegué con sed de amor y de belleza,
y allí adoré la flor de tus pupilas
y el lánguido marfil de tu tristeza.

Te sahumé el ritmo astral de mis canciones,
con diáfanas volutas de ilusiones
- no ofrecí el oro que a los viles calma -;

y abriendo mis entrañas de jacinto,
sobre el topacio de tu egregio plinto
¡puse mi corazón, puse mi alma!"⁽⁸⁾

J. Natalicio González

Es un innovador dentro de las coordenadas modernistas

que regían la producción nacional. Aproximadamente por el año 1920 había surgido el "mundonovismo" cuyas peculiaridades más subrayables son las de retomar a las formas simples de la enunciación del discurso, y a la temática de corte nacionalista en la que confluyen los ancestrales mitos que aúnan hombre, tierra y pasado guaraníes.

"Pálido Cristo, yo no soy cristiano.
El gran Tupang en nuestro cielo mora:
le aplicaron tu nombre, pero en vano,
pues mi raza tu triste culto ignora.

Creo en Tupang, mi fuerte Dios nativo,
en su poder para abatir el malo
y en Curupí, ser místico y lascivo
que arrastra cínico su enorme falo.

Me sobrecoge el grito del Pombero
en la benigna noche opalescente.
Cuando remeda el canto del jilguero
o bien el silbo de la veloz serpiente."⁽⁹⁾

.....

Se aprecia, evidentemente, un cambio en la óptica de este poeta - sirva como ejemplo la confrontación entre los poemas citados -; lo que no es posible ver, por lo menos con claridad, es hasta qué punto el reingreso de la composición a

las formas llanas posibilita el avance y la sincronización cultural del país. La reivindicación del pasado aborigen pertenece, por otra parte, al romanticismo americano que, como ya se anotó, floreció en los poemas de algunos representantes novecentistas más que como problemática social como tema literario (aunque el primero no excluya al segundo y viceversa).⁽¹⁰⁾ En las estrofas del poema citado subyace la misma cuestión pero el tratamiento varía desde el momento en que se hace una reseña del panteón escatológico guaraní que, sin lugar a dudas, permanece vigente dentro de la geografía paraguaya. Lo que se trata de poner de relieve en esta aproximación explicativa es la existencia de cierta nota de folklorismo que pretende asumir un acento reivindicativo que sucumbe en estampas de color local en cuanto no se hacen ejecutorias de un acertado planteamiento.

"(J. Natalicio González) Procuró revelar toda la psiquis paraguaya tomando como tema principal al indio y al mestizo. Para él, más que motivo estético, fueron motivos espirituales y nacionalistas. Le faltaron, sin embargo, fuerzas y densidad para cumplir dicha misión."⁽¹¹⁾

El balance final con respecto a "Crónica" es negativo. La documentación existente no autoriza a realizar valoraciones críticas que se aparten de lo que específicamente dicta la letra impresa. No hay lugar, entonces, para explicaciones peregrinas que suavicen los desniveles creativos - que en ésta se estampan

y atemporalizan - pues ellas distorsionarían en su esencia la integridad del mensaje poético.

"Los de "Crónica" hicieron una poesía más de ecos que de logros, y si bien rompieron, en cierto modo, algunos moldes formales y núcleos temáticos reiterados, no alcanzaron a realizar una obra - ni individual ni común - suficientemente densa y auténtica como para llegar sin heridas o vetusteces hasta nuestro tiempo."⁽¹²⁾

Manuel Ortiz Guerrero

Es el poeta epigonal de la promoción.⁽¹³⁾ Arraigado a los mesteres del hombre de pueblo cantó con llaneza los sentimientos autóctonos elaborando muchas letras de guaranias - composición folklórica paraguaya - a las que musicalizó José Asunción Flores.⁽¹⁴⁾ Su poesía se bifurca y recorre, respectivamente, la veta nativa y la temática exótica; mediante la primera adquiere rango de poeta popular, canta a su gente y ésta se identifica con sus enunciados; por medio de la segunda satisface un anhelo personal de evasión hacia paisajes de fantástica ilusión. La calidad estética de sus poemas es discutible; curiosamente, a la dimensión específica del creador se le superpone, con mayor ímpetu, la del hombre desgarrado en su idiosincracia física y espiritual.

"Ortiz Guerrero personificó el heroísmo de ser intelectual en un Paraguay sin editores, todavía; el de tener que

vivir exclusivamente del arte, ya que no sabía hacer otra cosa que poetizar y tocar la guitarra. Fue el poeta y el tipógrafo de sus poesías. Las imprimía en la pequeña y tosca máquina tipográfica de su propiedad y vendía los folletos de puerta en puerta. Consiguió conmover al pueblo y lo obligó a volverse sentimentalmente hacia el pobre leproso, que ya al fin de su vida, recibía los últimos amigos en el rincón más oscuro del miserable cuarto.⁽¹⁴⁾

La influencia rubendariana a través de la cual recibe todo el entorno de la "fête galante" de Verlaine, se constituye en el obligado molde en el que el poeta paraguayo no logra encontrar la medida precisa; el verso libre se escapa del límite y de la sensibilidad acústica y visual que intentaba integrar; sólo queda el registro del eco de un propósito bien intencionado y la rúbrica del esfuerzo, nada más.

"¡Oh!, ¡la luna, "bohème" blanca,

Soledad, viudez de plata!...

Serenata evocadora

de las góndolas de nieva, do viajaban las desnudas
ilusiones

con velámenes de espuma, remos rosa hechos de aurora,
y cantaban las canciones de las flores y la flor de las
canciones:

¡Serenata evocadora de ternuras,

las más dulces horas dulces que se fueron en los goces
florecidos

de crepúsculo enredado por los glaucos olivares,"(15)

.....

El lirismo de Ortiz Querrero no se adecua con facilidad a los modelos que, de forma ortodoxa, el artista se ha fijado de antemano siguiendo la preceptiva modernista, en especial, a la de "Prosas Profanas". La sustentación de esta premisa lo lleva, indefectiblemente, a obtener el hallazgo deslucido o el perentorio fracaso. En cambio, cuando vuelca en sus cuartillas sus sentimientos, sus estados de ánimo, en forma espontánea, sus versos rezuman simpleza coloquial, no se torna advenedizo y revierte en contenidos de muy meritoria autenticidad.

.....

"Rosada juventud, misa de oro,
albos versos de amor, lirios de penas:
caliz con alas de cristal sonoro
con dulces hostias de las ansias buenas;
sol del futuro, y mis promesas... ¡Todo,
todo perdí! Siempre el destino gana
la apuesta de la vida. Puesto de codo,
miro pasar la vieja caravana
rumbo a la sombra. Pienso que en el lodo
hay el secreto de la dicha humana." (16)

IV. La Promoción de "Juventud"

La revista "Juventud" que da nombre a la segunda promo-

ción modernista paraguaya surge a principios del año 1923. La quiebra del orden institucional - peculiar constante en estas latitudes - no menguó las fuerzas de un grupo de jóvenes que, esforzadamente, trató de mantener en la superficie, salvando del naufragio, una serie de valores culturales que la guerra civil menoscababa.

"Alrededor de la revista "Juventud" nucleáronse, allá por 1923, entusiastas jóvenes que cultivaban la poesía, el cuento, el teatro, la crítica y otras manifestaciones literarias (...). Un busto de Rubén Darío, 'el indio divino, domador de rimas', presidía como un totem sus agitadas penas. Era tabú criticar al maestro (...), el cenáculo que tan provisoriamente comenzárase fue desgranando rápidamente, hasta terminar en 1926 por disolverse del todo. La revista "Alas", de brevísima existencia, fue una infructuosa tentativa de reconstruirlo." (17)

Los poetas más representativos del novel grupo son: José Concepción Ortiz, Humberto Fernández, Vicente Lamas; los prosistas más destacables: Carlos Zubizarreta, Julio César Chávez. (18)

Los buenos propósitos no bastan - en ningún campo de la creación o de la investigación - con el solo hecho de ser enunciados; es necesario dejar registrados testimonios concretos que los avalen. Los integrantes de la promoción de Juventud poseyeron entusiasmo, animosidad y, sobre todo, un programa

de acción que prometían sacar adelante. Una cosa es la intención y otra la concreción de esas aspiraciones. Rubén Darío fue un simple ornamento, un pretexto, en la reunión cenacular: en nada la creación de la mayoría de estos jóvenes paraguayos se aproxima a su verso preciosista de la primera época, niroza las honduras de la angustia existencial que inspiran, por ejemplo, al poeta nicaragüense "Cantos de vida y esperanza".

Los poemas, revestidos de cotidianidad, no aspiran a ser un vehículo que transparente problemas que trasciendan el ámbito nacional y su única validez se circunscribe a una lectura intra-fronteras del mensaje; no poseen un alcance metafísico o cósmico - al que indudablemente tampoco aspiran - derivando en planteamientos individualistas y de exclusivo color local.⁽¹⁹⁾

"En la tierra natal, de dulzura materna,
- miño, esmeralda y oro; labranza, selva y sol -
hallaré al fin holgura, de regazo o caverna,
suficiente para llenar mi humilde rol.

En la quietud antigua de la campiña eterna
seré un indio que dice su alma en español:
- alma donde el recuerdo con la esperanza alterna
con ronco acento de marino caracol -.

Acaso se me preña la boca, en el sonoro
silencio campesino, del ímpetu aborigen,
en mi voz rompa entonces a cantar mi país."
.....⁽²⁰⁾

En este poema late más fehacientemente la impronta del "mundonovismo" en lo que a temática y expresión se refiere. Tampoco aquí el acento resulta convincente - téngase presente el poema de J. Natalicio González citado con anterioridad⁽²¹⁾ aunque estilísticamente pueda hallarse algún logro como sucede en la enumeración sinonímica, por ejemplo. La composición se enclaustra en un edipismo telúrico que conlleva dos procesos simultáneos de involución o reencuentro - según se mira -: hacia la vida campesina y hacia los ancestros indígenas. En el primer caso late un mal nacionalizado tópico literario: del "beatus ille" entroncado sin duda con la "vida retirada" de Fray Luis de León; en el segundo, algunos críticos han visto, concretamente en el verso "seré un indio que dice su alma en español", sintetizado el problema lingüístico paraguayo, las connotaciones sociohistóricas del actual bilingüismo. En todos los casos, el poema continúa ligado a coordenadas sin vigencia en el momento en que éste surge; apreciación valorativa que se hace extensiva a los productos de las dos promociones modernistas, y para la que se tienen en cuenta la índole variada de los factores en colisión que determinan el fenómeno de asincronía.

"No es de extrañar que se iniciaran ajenos al movimiento continental de renovación literaria que a la sazón apasionaba a los nuevos escritores del resto de América. Carentes de maestros, en una ciudad sin bibliotecas públicas, con las clases superiores enteramente absortas en las lu-

chas políticas, los de "Juventud" eran unos autodidactas que profesaban un modernismo desvitalizado y anacrónico ya, sin noticias siquiera de lo que era la literatura de vanguardia que pronto triunfaría con los grandes escritores que ahora son clásicos de América." (22)

V. La narrativa modernista

La marcada impronta de los novecentistas perdura en el es caso número de obras publicadas e imposibilita que, en realidad, se cierre este ciclo inaugural para dar apertura a otros. Apenas existe, al respecto, una gradación caprichosamente espiralada y de límites que no llegan a constituirse como tales por la continua coincidencia de temas y tratamientos de la materia narrativa que, indefectiblemente, remite a los creadores novecentistas.

El escaso y fugaz contacto de los intelectuales paraguayos con las escuelas contemporáneas europeas y las nuevas estéticas queda interrumpido por la primera gran guerra. Cuando la conflagración mundial acaba comienza a percibirse en el Vijo Continente una serie de transformaciones científicas y artísticas que repercutirán en el campo literario. Estas innovaciones no hallarán terreno fértil en Paraguay hasta bien entrada la década de los años treinta.

"... la corriente revisionista y reivindicatoria iniciada por los prohombres del 900 ha ido extendiéndose, desde su foco primario, la guerra del 70, a otros hombres y otras épocas. Ha englobado la trayectoria entera de la nacionalidad; se ha estructurado en un culto a la historia de perfiles, jamás soñados por Carlyle. La crítica cristaliza. La mentalidad nacional ha cambiado su fisonomía de negativa y pesimista a optimista y positiva; pero al permanecer fijada en el pasado continúa bajo signo estático. La fijación, en suma, configura un conservadurismo nacionalista de tipo narcisista. Al ingresar, las nuevas corrientes hallan un substratum excepcionalmente propicio, a la vez que lo fortalecen y amplían, justificando en él su permanencia." (23)

Lo que faculta a que actualmente la crítica haga referencia al anacronismo narcisista como fenómeno étnico-cultural inherente al ámbito paraguayo responde principalmente a dos hechos: los escritores continúan ajenos a aclimatar las nuevas fórmulas de composición en tanto que éstas arraigaban en otros puntos del continente actualizando su literatura; y dejan a extramuros del material narrativo la circunstancia vital y presente del pueblo paraguayo (no tienen ni siquiera en cuenta a Barrett).

Los narradores locales están paralizados, de esta forma, la historia social y cultural del país, le están negando el natural devenir; peor aún, pretenden involucrarla en un proceso

de involución reivindicativa e idealizante. Existe una excepción:

"Aurora" (1920) de Juan Stefanich (1899) intentó conectar la circunstancia con el propósito de desenmascarar los vicios políticos y sociales, que traducidos en incasantes asonadas, cuarteladas, montoneras, destruyen la iniciativa progresista, diezman los hogares, arruinan planes constitucionales."⁽²⁴⁾

En consecuencia, este ripio que los intelectuales se negaron a reconocer en vistas a la salvaguardia de la vigencia y prolongación de la idiosincracia peculiar y de fuerte acento nacionalista, constituye un obstáculo difícil de sortear que obnubila cualquier intento de asumir la propia realidad y la inserción en el contexto sudamericano. Es significativo que sea "El guajhú" ("El grito", 1938) el que sincronicamente, desde fuera, la narrativa de su país; y no clama solo en el desierto pues próxima a él está la Promoción de 1940.

"La publicación del volumen de cuentos "El Guajhú", de Gabriel Casaccia, marca el punto de partida de la contemporaneidad narrativa del Paraguay con respecto a la costumbre de Hispanoamérica. La ficción logra nivel autónomo al desvincularse del narcisismo alienante - que la caracterizara en la etapa anterior - para adoptar una actitud crítica antipintoresquista y ansiosamente reveladora de

- 36 -

la realidad paraguaya global." (25)

"La poesía paraguaya sólo alcanza conciencia de sí misma a partir del grupo del 40. Antes de esa fecha - más bien, de ese núcleo de artistas - hay poetas, sí, pero no hay poesía orgánica. Las generaciones y promociones nacen desvinculadas del proceso cultural, no sólo latinoamericano, sino en retraso, incluso, con respecto a otras ramas culturales cultivadas en nuestro ambiente. Nuestra poesía careció de originalidad y de fuerza y sólo en nuestros días las va, trabajosamente, alcanzando. Y por último ha carecido de lucidez crítica y de influencia y refluencia sociales. Ella se parece a una breve, débil planta con todas sus raíces al aire."

Francisco Pérez-Maricevich

EL GRUPO DEL CUARENTA

I. Los constantes condicionamientos de raíz histórica

La tierra paraguaya es un espacio geográfico que posee características peculiares, así como también la comunidad humana que lo habita. Para arrojar la suficiente luz esclarecedora sobre ambos - en la medida en que su gravitación continúa repercutiendo sobre el quehacer artístico - es necesario reseñar los distintos factores que, ligados a la historia, los han ido configurando, y que pueden ser esquematizables en cuatro vertientes:

A) Geo-económicos: mediterraneidad

Se ha insistido con razón sobre las consecuencias del encastillamiento a que quedó supeditada la llamada "Provincia Gigante de las Indias" a partir del siglo XVII. En efecto, de acuerdo con las disposiciones de la Corona - estipuladas en una Real Cédula de 1617 - a la gobernación del Paraguay se le

quitó una considerable parte de territorio: quedando confinada en el centro del continente, perdió para siempre el límite natural y el acceso al litoral atlántico.⁽¹⁾ Dos hechos fundamentales se concatenan en esta mutilación: la segunda fundación de Buenos Aires - con la consecuente postergación de Asunción que, hasta entonces, mantenía su primacía sobre el resto de las ciudades del Plata -; y la falta de riquezas minerales, principal motor para las más inmediatas aspiraciones de la Metrópolis

"limitando la vida paraguaya a un ruralismo patriarcal, sin esperanza de rápida prosperidad; restringió así el crecimiento demográfico, con éste el desarrollo de la vida social, y correlativamente el de las letras y las artes, de indigencia paralela a lo largo de tres siglos coloniales, si se exceptúan, de un lado, el hecho interesantísimo del barroco religioso hispanoguaraní; del otro la prosa histórica y descriptiva, cuyo cultivo fue (...) profuso."⁽²⁾

El factor geo-económico tiene, además, razones políticas que propiciaron el restringir aún más los puntos de contacto con el exterior: mediante la puesta en práctica de medidas nacionalistas conservadoras se insularizó al país desvinculándolo de los procesos culturales y sociopolíticos que llevaban a cabo los restantes países del área platense.

En los capítulos precedentes de este trabajo se hizo referencia a una constante a la que se denominó "asincronía" y que incidía fuertemente sobre la cultura paraguaya; ésta se explica, en parte, por la mediterraneidad en el aspecto geoeconómico. Toca ahora tener en cuenta el factor político que se enlaza al anterior y fue puesto en marcha por gobernantes que, dando prioridad al establecimiento y conservación del equilibrio interno, cerraron las fronteras de acuerdo con una política aislacionista, mediante la cual modificaron el ritmo histórico-cultural del país. (3)

8) Socio-políticos

Estos factores presentan una doble vertiente: 1. los conflictos internacionales (Guerra de la Triple Alianza y Guerra del Chaco) y 2. las luchas partidistas.

1. a) La Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) constituye el acontecimiento bélico de mayor envergadura en la historia social, política y cultural del Paraguay. Los propósitos imperialistas de los gobiernos de Argentina y Brasil - a los que se le suma por negligencia el de Uruguay - echan por el suelo la política aislacionista inaugurada por Gaspar Rodríguez de Francia y que continuaron Carlos Antonio López y su hijo Francisco Solano. La coalición obtendrá la victoria luego de cuarenta años de lucha y dejará como saldo una nación disminuida territorialmente y sumida en la mayor ruina econó-

mica, humana y moral imaginables.

"A pesar de su larga y heroica resistencia, el Paraguay termina aniquilado. La mitad del territorio es repartido y anexado entre los vencedores (Brasil y Argentina); la población queda reducida a un quinto (mujeres y niños en mayoría); casi todos los hombres han muerto en la guerra; las ciudades yacen en escombros; toda fuente de riqueza está destruida; el país todo de extremo a extremo, "campo de soledad" y devastación; cuando el Mariscal López, entre un puñado de últimos fieles, es acosado como una fiera acorralada en su último reducto serril (Cerro Corá) puede decir, sin hipérbole: "Muero con mi patria".⁽⁴⁾

Mientras que Brasil había realizado, desde la época colonial, varias incursiones que se constituyeron en un proceso más o menos pacífico de infiltración con el asentamiento, inclusive, de poblaciones en las zonas fronterizas, el gobierno de Buenos Aires, en base a una política centralista, se negó a reconocer la Independencia del Paraguay declarada en 1810, arremetiendo de inmediato contra el país con las tropas al mando del General Belgrano. Tal empresa no fue coronada con el triunfo. La política adversa de Buenos Aires se mantiene hasta 1852; inclusive se ha formado en esa capital el llamado "partido porteñista", de neta extracción paraguaya, y que impulsará una serie de hostigamientos hacia los gobiernos del Dr. Francia y los López.

La política aislacionista desarrollada por Paraguay redundó en una lenta superación de la etapa de pauperización que caracterizaron a los años inmediatos a la Independencia; los gobiernos de los tres gobernantes ya nombrados hicieron viable el progreso de la economía del país favoreciendo el desenvolvimiento del comercio exterior, la creación de industrias nacionales, el desarrollo de las vías de comunicación (telégrafo, ferrocarril y flota mercante). Todos estos logros sucumbirán junto a un millón de paraguayos, funesto corolario de la Guerra Grande.⁽⁶⁾

b) La Guerra del Chaco (1932-1935): En la primera mitad del siglo XX, otro conflicto internacional pondrá en vilo a la nación paraguaya. Esta vez el triunfo le perteneció aunque tuvo que pagarlo caro: treinta y cinco mil muertos; una economía en escombros y una endeble paz social que había que solidificar. El siglo ha cambiado y con él el grado de ingerencia de las potencias extranjeras; ya no se trata de intereses gubernamentales, de centralismos hispanoamericanos, el resorte que ha movilizado a dos naciones vecinas, proviene de la avasallante fuerza del capitalismo y de los "trust" neocolonialistas.

"Mas, como si el desastre de su pasado no fuera bastante, en este siglo mismo Paraguay es arrastrado a otra guerra ruinosa con otro de sus vecinos, Bolivia, aparentemente por conflictos territoriales fronterizos, realmente por

la intervención perturbadora de los intereses de las poderosas empresas financieras rivales, extranjeras ambas: la Standard Oil de parte de Bolivia, la Royal Dutele de parte de Paraguay. Tras los buitres de la sangre los del dinero. La economía nacional enfeudada al capitalismo foráneo determina una política interna de complicidad y corrupción."(7)

2. Las luchas partidistas.

Paraguay no sólo mostró por décadas el rostro castigado por los conflictos internacionales; existieron, también, de manera harto persistente luchas fratricidas en un número tan estimable que en el lapso comprendido entre 1870-1954 desfilaron por el gobierno cuarenta y siete presidentes constitucionales, de los cuales sólo seis llegaron a completar el mandato. La constante del país la constituye la sistemática repetición de cuartelazos de acuerdo con la ideología partidista - colorados, liberales, febreristas...- que se abanderaban como depositarios de los ideales soberanos de la nación. La incipiente democracia se derrumbaba continuamente y la patria se transformaba en escenario para el ejercicio de las armas y de los abusos de todo orden.

El hombre paraguayo que había reforzado los vínculos de hermandad - inclusive regresaron los exiliados en los álgidos momentos de la guerra chaqueña -, una vez finalizada la contienda vuelve a levantar el fusil, ahora, contra el adversario político.

"El mal endémico del militarismo - que sufre aún gran parte de América - ha hecho del Paraguay su presa casi indefensa. Los pocos gobiernos constitucionales y constructivos que se cuentan en su historia contemporánea, han sido prontamente barridos por motines. El cuartel ha sido el árbitro de la situación, su verdadera casa de gobierno. La intelectualidad paraguaya ha vivido la mayor parte del tiempo en la cárcel o en el destierro." (8)

No es este el lugar para hacer un índice de presidentes derrocados, de militares autoungidos; cabe sí dejar constancia que el último enfrentamiento caracterizado por la violencia y la duración (seis meses) se produjo en 1947. El foco revolucionario tiene origen en la ciudad de Concepción y estará apoyado por los partidos Liberal, Febrerista y Comunista; como consecuencia del fracaso de la insurrección muchos deberán abandonar el país, entre ellos Herib Campos Cervera, Augusto Roa Bastos y Elvio Romero, relevantes figuras del Grupo del Cuarenta.

"No fueron propicios los años de esa década para ninguna actividad intelectual. En el año 1940 se instala una dictadura cuyo rigor provocará la guerra civil de 1947. Emula de los regímenes totalitarios que a la sazón dominan en Europa, la dictadura declara que la democracia "exclusivamente electoralista" en un país como el Paraguay es una farsa, y crea tribunales de defensa del Es-

dicotomía tan explícita. Es erróneo pensar, entonces, que una dualidad idiomática en su calidad de tal confine en parámetros antagónicos a la producción de las dos lenguas que coexisten en el Paraguay.⁽¹¹⁾

El crítico Roque Vallejos intenta dilucidar el meollo de la problemática lingüística en su expresión estética y, para ello, codifica en grueso el material literario existente; manipulando una suerte de estructurador maniqueísta habla de "literatura popular y confinada" y "literatura impopular y exiliada".⁽¹²⁾ La primera de las nombradas se expresa en idioma vernáculo, es casi siempre oral, y posee un multiforme y maravilloso transfondo mítico que ni el tiempo ni los hombres han podido transformar en su esencia, y su radio de acción incluye, especialmente, los estratos sociales medios y bajos tanto urbanos como rurales. La otra literatura se dicta en español ("castellano"), pertenece a un escaso número de prosélitos, se registra por escrito, y su difusión alcanza un índice muy reducido de consumidores, especialmente intelectuales y estudiantes.

La síntesis expuesta es lo que resta más o menos claro de la tesis de Vallejos quien olvida con facilidad las categorías enunciadas a las que debe ceñirse su programa de investigación; es decir, la literatura, y no explayarse en generalizaciones que no vienen al caso desde el momento en que pertenecen a otros sectores del amplio campo de la lengua.

tado con potestad de sentenciar a muerte a reos de delitos políticos, conforme `a la íntima convicción de los jueces:"(9)

El saldo de la contienda del "47" no fue favorable: existencia de graves perjuicios económicos y acrecentamiento del antagonismo entre liberales y colorados, son dos de sus notas relevantes. En el terreno de la cultura la labor de actualización que llevaba a cabo el Grupo del Cuarenta quedó interrumpida aunque momentáneamente. Su florecimiento señaló que algunos de los factores que hasta ese momento habían condicionado la producción artística paraguaya, habían dejado de ser relevantes porque se había dinamizado un proceso que posibilitaría la sincronía nacional con respecto a las restantes áreas del continente.

C) Lingüísticos: bilingüismo

Las letras paraguayas poseen una doble vertiente netamente diferenciada: la que se expresa en español y la que lo hace en guaraní.⁽¹⁰⁾ El problema del bilingüismo (de múltiples derivaciones en los más variados campos) da como resultado una literatura bifrontal difícilmente unificable y cuyo código elemental rezaría: lo culto se expresa en español y lo popular en guaraní. Tal premisa no se sostiene por una elemental cuestión de base, ya que sólo la confluencia de varios factores - factibles de ser mensurables - puede llevar a estatuir una

"En cambio, la literatura escrita en lengua 'cultura' de sociedades dependientes y atrasadas como las nuestras, distorsiona y artificializa las modulaciones del genio colectivo; sobre todo en países como el Paraguay en cuya cultura se agudizan al máximo los problemas derivados del bilingüismo - guaraní/castellano - y la inevitable diglosia por la relación de dependencia entre la lengua 'cultura' - dominante - y la lengua oral y popular - dominada -, escisión que determina el fenómeno de alienación cultural más peligroso en la base misma de una cultura que es la lengua." (13)

Augusto Roa Bastos, como se puede apreciar en lo arriba transcrito, ve el problema del bilingüismo de acuerdo con los nuevos aportes de la sociolingüística; señala como elemento determinante el hecho de que exista entre la lengua guaraní y la española una relación de dependencia. Si bien es cierto que a partir de la Constitución de 1967 la lengua autóctona quedó también incorporada al rango de lengua oficial del estado, la lengua peninsular sigue usufructuando la jerarquía que le dan distintos factores: es el instrumento del que se vale la enseñanza, los organismos administrativos, los distintos medios de comunicación, etc..

Existe un factor que los críticos guaraní-hablantes no suelen tener en cuenta cuando formulan sus evaluaciones: en el Paraguay se habla el guaraní pero prácticamente no se lee. Esta carencia es la que origina que el guaraní sea, en esencia,

una lengua oral. Tal afirmación resulta casi palpable: los creadores que pueden recurrir instrumentalmente a la lengua vernácula lo hacen ocasionalmente. El problema es complicado y con demasiadas raíces absorbentes desde el momento en que entran a tallar elementos tan complicados como lo son la difusión del libro, la competencia lingüística, etc.⁽¹⁴⁾

La coexistencia de ambas lenguas a través de los siglos ha originado un fenómeno de miscegenación lingüística (producto derivado de dos lenguas en contacto) que ha dado como resultado una forma dialectal híbrida que presenta dos variantes: guaranización del español y viceversa. Estas formas dialectales asistemáticas no han progresado mucho en la literatura pero sí funcionan como vehículo de comunicación a nivel de habla en los distintos estratos socioculturales del país. Tales presencias se ciernen, en todo caso, como enturbiadoras del ya conflictivo panorama lingüístico en lo que tiene que ver con el hallazgo de una fórmula que sea cabal expresión de la literatura paraguaya.⁽¹⁵⁾

0) Creación y divulgación literarias.

En el primer apartado entran de consuno el autor y su quehacer literario. Paraguay fue un país en el cual los recessos institucionales constituyeron una constante abrumadora; la labor intelectual estuvo siempre apremiada - salvo contadas excepciones - por factores extra culturales en los que jugó papel muy principal la ambición personal de cuño represivo.

El autor nacional sufrió en carne propia las repetidas interdicciones gubernamentales en lo que respecta a la libertad de expresión; se vio obligado a adoptar distintas actitudes de acuerdo con su idiosincracia y sus intereses:

1. adecuarse a las disposiciones vigentes y plegarse a sus intereses.
2. rechazar los condicionamientos existentes y abstenerse de crear.
3. rechazar las condicionantes existentes y crear sin interferir los imperativos.
4. hacer caso omiso de las reglamentaciones que encarcelan la creación artística y seguir creando según sus propios parámetros. Para lograrlo deberá abandonar el territorio.
5. autocensura. Esta es sin duda la actitud más difundida en el Paraguay.

El escritor - amplio conocedor de los distintos avatares institucionales que han atenazado la vida sociocultural de la nación - comienza, adoptando una postura defensiva-preventiva, a autoamordazarse, pues no acaba de tener en claro el límite de su propia libertad de expresión; opta por restringirla temiendo ser reprimido.

Varios son los factores que hacen viable la divulgación literaria:

1. Existencia material del libro y de la revista especializada.

En el Paraguay, el desarrollo de las casas editoriales es

escaso y excepcionalmente se hacen cargo del coste de la edición de un libro; el propio interesado debe cubrir los gastos de publicación. Esto origina que los folios y las cuartillas mecanografiadas no pasen de su estadio larvario. El ineditismo es el problema más relevante que padecen los autores paraguayos.

Las revistas literarias son casi inexistentes; cuando lo gran echarse a circular su tiraje es reducido y su existencia efímera.

2. Promoción de concursos.

Estos han corrido la misma suerte que las revistas, con los agravantes de haberse espaciado considerablemente y de no ofrecer incentivos suficientes. Los últimos concursos que vieron luz fueron los propiciados por el ex Instituto de Cultura Hispánica (cuento, novela breve) y por Radio Cháritas (exclusivamente teatro).

II. La labor del Grupo del Cuarenta.

En lo literario y en lo artístico se opera en la década de los años cuarenta, no obstante el pesimismo a causa de la negación de una apertura política democrática, un florecimiento que dejará honda huella en las letras nacionales. Esta aura auspiciatoria equivaldrá a una ruptura con los cánones en uso, con las posturas acartonadas y los signos estatuidos;

frente a tanto prurito convencional y tanta fórmula ya perimida, los integrantes del novel grupo quiebran, resueltamente, la asfixiante mediterraneidad cultural del país.

"La renovación estética contemporánea (...) viene luego del azaroso y largo calvario estético. La literatura contemporánea paraguaya no es sólo el nacimiento de una nueva corriente estética, sino la primera aceptación y comprensión cabal del fenómeno artístico, en su dialéctica tesitura de hecho cíclico, de lenguaje de época, de impostergable e intransferible expresión literaria. Es además la definición y aceptación de la vocación artística como estímulo humano. El artista pasa a ser primero hombre para luego ser artista. Proceso inverso a lo que ocurría anteriormente donde la personalidad humana debía adecuarse a un esquema preconcebido y estereotipado de la vocación o profesión." (16)

A partir de este momento, la labor artística se transforma en concreta plasmación vocacional o en abrazado destino: las corrientes vanguardistas (en el alcance más genérico y polifacético del término) innovadoras entran en Paraguay y hallan, entre los intelectuales, una atmósfera de febril y vigorosa receptividad.

III. La poesía.

El Grupo del Cuarenta nuclea a un número significativo de poetas: Herib Campos Cervera (1908 - 1953), Josefina Plá (1909), Augusto Roa Bastos (1917), Ezequiel González Alsina (1918), Hugo Rodríguez Alcalá (1917), José Antonio Bilbao (1919), Oscar Ferreyro (1922)... Tres de sus integrantes no encajan en forma rigurosa en el casillero "generacional" si bien tal condición no implica que queden fuera de él. Se trata de Julio Correa (1890 - 1953); Dora Gómez Bueno de Acuña y Elvio Romero (1927).⁽¹⁷⁾ Resulta más acertado catalogar a los dos poetas nombrados primeramente como "precursores" desde el momento que su labor no denota, en sentido estético, una línea de continuidad acorde a las prerrogativas de la nueva poesía. Elvio Romero, en cambio, pertenecería, según un elemental rigor cronológico, a la promoción siguiente pero "una vocación temprana lo adscribe a la de sus decanos"⁽²⁾

"Con este grupo la poesía paraguaya alcanza el terreno inexperto aún, pero fervoroso de su actualización. Como se ha podido observar, esta lírica no tuvo oportunidad de pasar por las experiencias extremas que en otras literaturas sirvieron de previo ejercicio para la decantación neorromántica y neohumanista. Ingresó pues esta poesía en la fase mencionada sin la preliminar experiencia

penitencial de los ismos, y esto se refleja en algún caso en el proceso de asimilación. Dos corrientes se formulan desde el principio en esta poesía. La buceadora de la intimidad profunda. La extroversa de solidaridad humana que trata de captar la onda de un destino universal. Esta a su vez se bifurca en el cauce de la simple y conmovida proximidad, y el que acuña sus anhelos solidarios en el troquel del compromiso ideológico." (2')

Paraguay era un país que vegetaba en el campo literario aceptando sin esfuerzo fórmulas caducas que ya llegaban gastadas. Se hacía preciso sanear el ambiente cultural, actualizar la literatura y ampliar su radio de receptividad: poner al día el escaso número de prosélitos y acrecentar, además, su número. La crítica rigurosa y el análisis cuidadoso unidos con una infatigable voluntad de trabajo, favorecerán el asentamiento del nuevo edificio; para llevar a buen término esta aspiración era preciso derrumbar definitivamente las resquebrajadas fachadas y ensamblar los pocos trozos de los cimientos que el exacerbado "nacionalismo narcisista" había transfigurado en consistente fantasía. La tarea se presentaba ardua y difícil, plétórica en adversidades, pero, a fuerza de empeño, se comenzó a reacondicionar el terreno.

"Lo que aquellos poetas se traen rompe radicalmente con la actitud mantenida por nuestra poesía hasta entonces. Se produce un cambio de centro copernicano en el interés

poético. Ni el paisaje, ni el amor, ni el egocentrismo racial son ahora los temas elaborados. Es la persona humana, el hombre en cuanto tal, en sus dimensiones, aquello que les interesa."⁽³⁾

La lírica es la primera en surgir en el panorama inaugural: los poetas están convencidos de la perentoria necesidad de aportar su mensaje para favorecer el despegue de la apremiada musa y, a la vez, paliar con los variados instrumentos del intelecto los difíciles momentos de involución constitucional que sufre el país. Sin fijarse estrictamente en determinados credos - en cada uno arraiga la convicción de que la puesta al día, de que el "aggiornamento poético" debe prevalecer por sobre cualquier bandería circunstancial - los integrantes del grupo del cuarenta se abocan a la labor con renovada actividad al ser conscientes de que la calidad creativa debía constituirse en una constante que desenquistara para siempre la asincronía congénita de la poesía nacional.

"Grupo numeroso, desorientado al principio al haber de elegir entre los instrumentos que al momento poético universal le ofrece, aquellos que más convienen a su misión decantadora de penosas experiencias colectivas, en una grave encrucijada universal. Las voces orientadoras llegan como en otras oportunidades por el cauce perspectivista; pero esta vez no caerán en el vacío; la conciencia misional de la lírica alborea ya en estos escritores."⁽⁴⁾

Los rasgos dominantes que vertebran la nueva creación poética son, sin duda, su naturaleza fermental y el énfasis intensivo con el que rompen los moldes y modelos desfasados que aún imperaban en algunos reductos culturales. Los integrantes del Grupo del Cuarenta ejecutan entusiasmados el nuevo rito de iniciación poética: pulsan la polisónica cuerda del sentimiento, del raciocinio y del sueño; materiales que, sagazmente engarzados en la metáfora integradora, dan cauce a la nueva circunscripción lírica.

"(Estos poetas) han traído a nuestra poesía la profundidad unida a la dignidad; le han dado la inquietud como condición espiritual para la toma de conciencia de los problemas humanos de nuestro pueblo, de una parte, y de nuestra condición humana, de la otra. Le han abierto los pozos de donde surge, borbollante, el agua viva de la originalidad y de la autenticidad - ambas, obviamente, mediatizadas todavía - y creado las condiciones para que nuestra poesía se instale con voz propia en el ámbito continental. En el plano de las relaciones éticas han guardado heroicamente la jerarquía crítica y la lucidez en la captación de los problemas estéticos aplicándoselos a su propia obra y a la de los demás." (5)

Para ilustrar algunos de los caracteres poéticos - teniendo en cuenta que la tarea de Josefina Plá polariza la circunstancia de este estudio - se hacen algunas precisiones que en

algunos casos se reducen a simples acotaciones que versan sobre la obra de cinco de los representantes del Grupo. Asimismo se elige para cerrar este inciso un juicio de Hugo Rodríguez Alcalé - partícipe directo en el proceso de sincronización e innovación poéticas - en el cual queda rubricado el decisivo papel rector que les cupo desempeñar a Heris Campos Cervera, Josefina Plá y Augusto Roa Bastos.

"El afán de estos tres escritores es lograr primero y difundir después una clara conciencia del nivel intelectual de los tiempos, pugnando cada uno por dar a su creación personal el latido que palpita en la literatura nueva y el espíritu que alienta en una nueva imagen del mundo y de la vida. De aquí que se interesen vivamente en la filosofía contemporánea y que, especialmente Campos Cervera, se apasione por las recientes teorías cosmológicas. Los tres son, ante todo, poetas, bien que en los últimos años los tres hayan hecho ensayos teatrales y escriban cuentos y novelas. Los tres viven estrechamente identificados en un grupo que admite nuevos miembros, sí, pero que cela, trío inicial indisoluble, su misión directriz; su misión de incitación y ejemplo; misión para la cual ser escritor quiere decir no ser, en rigor, otra cosa que escritor, y no discurrir más que de literatura y arte, en abnegada actitud - un tanto de desafío - ante la indiferencia ambiente de los primeros tiempos de su labor renovadora." (6)

Los precursores del Grupo del 40

La poesía del Grupo del 40 tiene como antecedentes inmediatos a Dora Gómez Bueno de Acuña y a Julio Correa; ellos cultivan una lírica peculiar - tanto por el motivo como por el tratamiento que de él hacen - que no se ajusta con precisión a los lineamientos de "Juventud" ni tampoco con los que sustenta la eclosión estética que prologan. Es necesario detenerse un momento sobre su quehacer poético dado que éste significa una quiebra con los moldes anteriores - y de los que no estuvieron del todo ajenos en la primera etapa de creación - que habían terminado por ajar la ya de por sí rala producción nacional.

Dora Gómez Bueno de Acuña

La creación poética de Dora de Acuña aparece publicada primeramente en la década de 1930, en diarios y revistas asuncenos y luego fue reunida en varios volúmenes.⁽²³⁾ Sus poemas revierten una inusitada sensualidad y un claro erotismo e implican, desde ya, la ruptura con las formas y contenidos exigentes en el magro panorama poético paraguayo. El hedonismo, caudal casi inédito en estas latitudes, aflora y se vuelca sin restricciones en versos que cantan llanamente las luchas íntimas, el desasosiego de la pasión y la angustia de la insatisfacción amorosa.

"Yo tengo dos amores:

un amor que es ternura
y un amor que es locura.
Un amor que es sueño
y un amor que es veneno.
.....
uno que me hace débil
otro que me hace fuerte;
uno me da la vida,
otro me da la muerte.
.....(24)

El cultivo de esta temática la acerca, en cierto modo, a la voz mayor de la poesía erótica novecentista sudamericana: Delmira Agustini⁽²⁵⁾, pero en oposición a la creación de la poetisa uruguaya, su verso se atempera pronto - quizá por la fuerte incidencia de su profesión de educadora, en una primera instancia, a la que suma luego su calidad de madre- y termina por acallar el desvarío sensual adoptando los menos comprometedores carriles de lo convencionalmente estatuido.

"Yo te brindo mi amor
y me ofreces dolor;
y encadenados van
el amor y el dolor.
Los férreos eslabones
nadie logró romper

y la luz encendida
no se puede apagar
porque juntos, muy juntos,
siempre enlazados van
- dos fuerzas poderosas -
el amor y el dolor.

Amado, amado, amado,
me brindaste tu amor,
y aunque su fuego queme,
es el dolor mejor! (26)

El dominio del sentimiento, el verso medido y tranquilo y el despojo casi total de los usos metafóricos mediante los cuales encubrió, al principio, sus apetencias y frustraciones sentimentales aportan a la poesía paraguaya un aire de renovación, pero sólo válido en cuanto prologa el advenimiento del "Grupo del 40" destinado a realizar la máxima actualización que registra la literatura local en toda su historia cultural.

Julio Correa

La valoración actual de Julio Correa (1890-1953) recae fundamentalmente en su calidad de creador y revitalizador del teatro en idioma guaraní. Mediante la expresión teatral rescata los dolorosos - y nunca totalmente extinguidos - momentos cruciales de la Guerra del Chaco; una vez terminado el enfrentamiento bélico en armisticio, las continuas luchas civi-

les y las situaciones de injusticia que de ellas deriven serán materia de un teatro de denuncia formulado con voz fuerte y destemplada. Esta actitud de marcada desavenencia le ocasionó repetidos encarcelamientos.⁽²⁷⁾

"(Es) el gran creador de imágenes de nuestro medio social y de nuestros problemas: dramas de la miseria, de la tierra, de la sangre y de los cielos. Asperas tragedias que cada día vive nuestro pueblo mientras busca, dando manotones en las sombras, el camino de la libertad. Nuestro pueblo interpretará a Correa: como espejo de sus esperanzas más indeclinables; como un intérprete de sus dolores más hondos y de sus alegrías más profundas: de otro modo no se explica la especie de idolatría que inspira su figura cuando está en la escena, en medio de sus otros engendros."⁽²⁸⁾

Una somera clasificación de la poesía de Julio Correa permite anotar las siguientes características:

- a) reiteración de una temática cotidiana a la que adjunta, según los casos, un cariz irónico o un tinte social;
- b) la forma y el contenido, aunque nuevos y anárquicos, mantienen nexos de relación con las escuelas a las que sucede en el tiempo, especialmente con la romántica en lo ideológico y con la modernista en lo estilístico, no obstante el constante prosaísmo del que se vale el poeta;
- c) la poesía presta un servicio social, está destinada a com-

batir los problemas existentes en una elocuente manifestación de acendrado civismo, si bien es cierto que esta actitud peca de ser, las más veces, exclusivamente combativa y no esclarecedora de los males que se denuncian. (29)

"Asperos callejones del suburbio
que bostezan el tedio de un día siempre turbio,
de un dolor sin remedio.
Arbol seco que plasma
la forma de un fantasma
implorando perdón.
Precipicios que el tiempo
desmorona a traición.
Ranchitos ladeados, de cuerpear desdichas,
arcones e inmundicias sois la decoración del escenario
del drama proletario.
Hambre, dolor y frío;
niños tristes y hombres que ha castrado el alcohol;
y mientras todos sufren frente a su montepío,
un viejo está bebiendo plácidamente al sol." (30)

Su poesía desnuda de todo oropel cae, a veces, en la gratuitad efímera del panfleto; poesía dolida y dolorida en sí y en el otro, en el informe y múltiple desposeído el pueblo paraguayo. A partir de estos vacilantes pasos va surgiendo a tropezones - los mismos que proporciona un medio políticamente convulsionado y quizá aventada por esa misma situación de

inestabilidad y de oprobio - una poesía de carácter social cu
yo máximo representante será Elvín Romero. Puede decirse que
las vacilaciones, los excesos apasionados de Correa fueron
históricamente necesarios para el nacimiento de una poesía
comprometida estéticamente válida. La diferencia entre ambos
autores estriba, además, en un hecho significativo: Correa
compuso sus airados versos intra fronteras, mientras que Rome
ro, perseguido a consecuencia de la guerra civil del año 1947,
realiza su labor poética desde el exilio bonaerense.

"Para Correa, poesía es lucha, sentimiento transformándo
se en acción honesta y sincera. Algunos poemas suyos van
más lejos. Son una sugestión de violencia, un convite a
la venganza. Casi todos motivados por acontecimientos po
líticos. Usa en ellos imágenes fuertes, violentas, em-
pleando palabras duras sin el menor adjetivo que les sua
vice el efecto cruel (...). El poeta jamás traicionó la
vivencia con su medio. Este es quien le favorece todo el
estímulo y todas las fuerzas. Como ningún otro penetró en
el sentido trágico de ciertos aspectos cotidianos de la
vida paraguaya. Poetó a los humildes, a los olvidados, a
los desgraciados y de muchos modos lo a-poético de la vi
da asuncena. No raras veces, las metáforas realistas ad-
quieren una suavidad extraordinaria, que le viene tal vez
de la ternura por las cosas sin nombre y por la belleza
de la inmundicia que el poeta sabe encontrar y transmi-
tir."(31)

El mayor hallazgo del poeta radica en el hecho de haber inaugurado en el Paraguay una poesía despojada de retoricismos y de florilegios expresivos; su canto tiene un sujeto bien de terminado: el hombre de pueblo. Por eso los motivos principales, que recorren sus composiciones, tienen que ver con los desposeídos de la fortuna, con los ultrajados por los desmanes de los poderes públicos corrompidos. La intransigencia de su acento viril ha colaborado, en cierta forma, a tallar su figura de romántico y exaltado, de poeta hondamente preocupado por los avatares del entorno.

Herib Campos Cervera (1908-1953)

La inclinación por las letras, la vocación por las matemáticas, el magisterio de la filosofía y el apasionamiento social y político, son factores coadyuvantes para la arquitectura de una lírica inédita en estas latitudes. Poeta hermético en sus comienzos intentó la luz de la poesía pura a la que cultivó siempre con mano segura aunque fuera dando lugar destacado a la temática enraizada en la realidad del hombre y del medio paraguayos. En 1931 sufre su primer destierro en Buenos Aires y en Montevideo - en la capital uruguaya conoce personalmente a Federico García Lorca -; en el ámbito rioplatense tiene oportunidad de entrar en relación directa con las corrientes vanguardistas que venidas de Europa se asentaban rápidamente en esas riberas. El contacto con "los nuevos" es de superlativa importancia para su posterior producción que, repercutirá, cuando el momento del regreso sea propicio, hon-

damente en el círculo intelectual de Asunción al que brinda materiales de renovación e innovación literarias.

"Su biblioteca particular parecía una pequeña exposición permanente de arte nativo, en sus formas cultas y populares, sin exclusión de lo indígena. Esta biblioteca de Campos atesoraba una colección selecta, constantemente enriquecida, de libros nuevos: poesía, novela, teatro, filosofía y arte recientes. Estos libros, que Campos Cervera manejaba sosteniéndolos y hojeándolos con exquisito cuidado, los ponía el poeta, después de su lectura, en manos de sus discípulos y amigos para que, tras hacer él un cálido elogio enderezado a despertar el interés y curiosidad en tal o cual autor, la nueva literatura se difundiese y el mensaje de los maestros nuevos hallase una resonancia cada vez más amplia."⁽³²⁾

Su aguda sensibilidad lo adentró en los senderos de la participación solidaria, y sufrió en carne propia el dolor y la muerte que acarrearán las inútiles guerras. El desempeño de su labor como ingeniero agrónomo le permitió, a la vez que el descubrimiento de la geografía nacional, conocer a través del contacto directo con los involucrados las heridas internas so cavantes de la felicidad, aquéllas que propinaba el hombre en la diaria explotación del prójimo. Su expresión artística acentúa, entonces, el condorno social sin que exista menosca- bo alguno de los elementos estéticos.

"Su verdadero prestigio se afirmó cuando empezó a escribir sobre temas nacionales, terrígenos, en una poesía de metáforas deslumbradoras y de adjetivación precisa, audaz, original. Entonces fue Campos Cervera unánimemente comprendido.(...) Poeta de oscuras visiones oníricas, apóstol de un evangelio literario y artístico que ya empezaba a hacer prosélitos, Campos era también ahora intérprete de la viviente realidad nacional contemporánea; el descubridor del campo y de la selva, del labriego y del leñador, de los indios lejanos en el Chaco salvaje; de todo en suma, lo que esencialmente era el Paraguay visto a través de una nueva estética."(33)

Quizá nadie ha cantado en la América hispánica, con versos tan desgarradores como elocuentes, la pena honda del exiliado como lo hace este poeta en su composición poética "Un puñado de tierra".

Toda la geografía paraguaya palpita en este poema de Herib Campos Cervera; y su real dimensión de vida es captada con profunda intensidad por sus cinco sentidos. La circunstancia individual no restaña como angustia pesarosa y constante sino como conciencia de haber dejado de ser un perfil enteramente humano para conformar otro más complejo y en el que están incluidas las fuerzas vivificantes de la naturaleza. Tal proceso de integración o fusión es lo que motiva que las referencias al paisaje no sean una reinterpretación del mismo desde el momento en que el poeta participa, consecuente-

mente, por completo de esa bifrontalidad en la que se subsume.

!.....

Un puñado de tierra,
con el cariño simple de sus sales
y su desamparada dulzura de raíces.

Un puñado de tierra que lleve entre sus labios
la sonrisa y la sangre de tus muertos

.....

Quise de ti tu noche de azahares:
quise tu meridiano caliente y forestal;
quise los alimentos minerales que pueblan
los duros litorales de tu cuerpo enterrado,
y quise la madera de tu pecho.

Eso quise de ti
Patria de mi alegría y de mi duelo;
eso quise de Ti."⁽³⁵⁾

Las tres partes que constituyen el poema no poseen igual grado de emotividad; la primera, por ejemplo, reitera luego de la sexta estrofa, la forma subjuntiva "quise" que cubre las elipsis de los versos anteriores como si esa aspiración a lo mineral, lo floral y lo humano fuera destilándose hasta gotear machaconamente en la forma verbal mencionada y mediante la cual especifica su deseo.

Todo el entorno paraguayo se convierte en enamorado ausente y el deseo de aprehender en su totalidad lo telúrico puede sintetizarse en un puñado de tierra, fin último y aglutinante de todas las presencias vivas registradas en el curso del poema. El poeta comprende que lo esencial, que la reducción mínima de la geografía ausente cabe en una mano y que la nueva relación con lo terrígeno no es de carácter epidérmico sino revitalizante porque incluye el devenir histórico.

"Ahora estoy de nuevo desnudo.

Desnudo y desolado

sobre un acantilado de recuerdos;

perdido entre recodos de tinieblas.

Desnudo y desolado:

lejos del firme símbolo de tu sangre:

lejos.

No tengo el remoto jazmín de tus estrellas,

ni el asedio nocturno de tus selvas.

Nada; ni tus días de guitarra y cuchillos,

ni la desmemoriada claridad de tu cielo."⁽³⁶⁾

El amor entrañable, profundo, lo ha condicionado a permanecer fuera, ajeno a ese cuerpo femenino que se llama Patria. En ningún momento el poeta hace alusión a las luchas políticas, a las desavenencias personales con los gobernantes de turno, y que motivaron su destierro; late sí la herida vio

lentada por la ausencia pero sufrida con sosiego, con la morosidad de quien contempla desde un páramo su propia estampa de desarraigado. El paisaje se mutila por la ausencia; el "quise" reiterativo sólo en las dos últimas estrofas de la primera parte se convierte, en la segunda, en la expresión "no tengo", mediante la cual la carga afectiva de las carencias aumentan superlativamente de grado y propician el extrañamiento, la ruptura de la unidad que constituyan hombre y paisaje.

"Pero así, caminando bajo nubes distintas,
sobre los fabricados perfiles de otros pueblos,
de golpe te recobro.

Por entre soledades invencibles,
o por ciegos caminos de mística y trigales
descubro que te extiendes largamente a mi lado,
con tu martirizada corona y con tu limpio
recuerdo de guaraníes y naranjos.

.....

Estoy en paz contigo:

ni los cuervos ni el odio
me pueden cercenar de tu cintura:
yo sé que estoy llevando tu Raíz y tu Suma
sobre la cordillera de mis hombros.

Un puñado de tierra:

eso quise de Tí,
y eso de Tí." (37)

Toda la serie de signos recreadores del paisaje nuevo que rodean al exiliado, carece de la impetuosidad necesaria para imponerse, para constituirse en presencia obnubilante que deslía los colores y las formas de la tierra natal; al contrario: la nueva geografía le ayuda a redescubrir, a conformar el paisaje entrañable de una geografía prohibida. El poeta comprende que él es, en cuanto lleva a su patria a cuestas, en cuanto permanezca inquebrantable la simbiosis hombre-paisaje. El hombre poeta descubre entonces que no está solo, que él es su tierra, el cuerpo que la desplaza por otros caminos dándole siempre espacio, prolongación, cabida. En la unción está la clave de la supervivencia. (38)

Augusto Roa Bastos (1917)

Aunque es considerado actualmente como uno de los narradores de mayor enjundia de Hispanoamérica, sus inicios literarios están en el cultivo de la poesía. A los veinte años lee con fruición los clásicos españoles del Siglo de Oro, en especial a Garcilaso de la Vega y los hermanos Argensola, a quienes imita con pasmosa habilidad. Estos poemas impecables que constituyen una verdadera prolongación del verso castellano, llegan a ser publicados en la prensa asuncena despertando alguna crítica bien intencionada que aconsejaba al poeta apartarse de los insignes maestros y dar cauce a la propia sensibilidad.

El conocimiento de los libros de Juan Ramón Jiménez y en especial de Federico García Lorca propician la aconsejada rup

tura con los modelos clásicos; el fiel de la balanza se inclina ostentosamente hacia el lado del poeta andaluz, cuya ascendencia en la nueva poesía de Roa Bastos es fácilmente detectable y aquilatable. Lo positivo del cambio estriba además en que el escritor adopta una actitud de amplia receptividad hacia la nueva poesía que llega de ultramar y, casi siempre, por los canales indirectos de Montevideo y Buenos Aires.

"Mientras que Josefina Plá y Campos Cervera lo inician en una suerte de mística poética y en un culto artístico de apasionadas adhesiones y de violentos rechazos, en que lo que se afirma asume un prestigio religioso y esotérico, y en que a lo que se niega se lo estigmatiza inapelablemente de pasatista, el periodismo lo pone en contacto con músicos y artistas de inspiración popular, gracias a los cuales toma conciencia de la realidad nacional, tal como ésta se refleja en un arte espontáneo." (39)

Estos dos factores, orientación artística y captación concienciada de las injusticias vigentes en su suelo, son carriles que lo conducirán hacia la prosa narrativa donde el realismo candente no obstruye el paso a lo poético trascendente ni a la realidad mágica. Se trata simplemente de una canalización formal distinta del estro poético y esto ocurre a fines de la década del cuarenta. (40)

"En las tertulias reunidas en los lentos atardeceres de Asunción - en la 'Casa América', en las librerías 'Salazar' y 'Universal', o en las esquinas de la calle Palmas -, Roa, entre sus amigos, es el que más habla porque es también el que más lee, el que más aprende, el que más se entusiasma. Y allí, con Campos Cervera, con Josefina Plá, con Facundo Recalde, con Elvio Romero, con los hermanos Moreno González, (...) saca de uno de los bolsillos un fajo de cuartillas: versos largos, versos cortos, versos con rima o sin rima; buenos unos, malos otros, pero todos ellos un verdadero alarde de virtuosismo poético. Los poemas pasan de mano en mano entre los interlocutores (...) y todos tienen un comentario o una pregunta a la que Roa contesta con notable precisión de conceptos y riqueza de vocabulario."⁽⁴¹⁾

En 1949 renuncia a la poesía, no obstante ello publica, en 1960, la segunda colección de poemas: "El naranjal ardiente". En este libro recoge poemas compuestos en las décadas anteriores y se detecta un previo y esmerado trabajo de selección por parte del autor.⁽⁴²⁾

"Sembrada entre sus vientos capitales
y desde el pecho casi sin orilla,
su corazón estalla en la semilla
de corazones rojos e inmortales.

Al Norte, sus cornisas minerales;
la arena, al Oeste, que en los huesos brilla,
y entre el Este y el Sur, la verde quilla
de su barco de tierra y vegetales.

Hundida hasta la frente con su carga
de escombros y de vivos corazones,
mira pasar el tiempo en una larga

sucesión de esperanzas y muñones,
hasta que rompa su prisión amarga
el puñado popular de sus varones."⁽⁴³⁾

La poesía paraguaya presenta tres asuntos constantes: la presencia del exilio (asunto derivado del destierro que, por razones de índole política, sufre el poeta); la imposibilidad de quebrar el nexo de continuidad, por parte del artista, con lo terrígeno patrio; y el dolor frente a la guerra. Sobrada razón tenía Antonio Machado cuando cantaba "se canta lo que se pierde"⁽⁴⁴⁾ El canto que nace desde fuera y en el que no se puede obviar la intensidad que brindan el recuerdo y el sentimiento, no apuntalan, en el caso de los poetas paraguayos, construcciones sensibleras y de nostalgia lacrimosa.

La tierra y su gente, la voluptuosidad del sol y la floresta, el hombre descalzo y taciturno descargando mecánicamente el machete sobre el pasto y los ramajes; la mujer cargada de niños con su ato de ropa y de ensos sosteniendo la miseria de su rancho triste... Paraguay es esto y algo más;

el poeta no los nombra pero los está mirando en su pensamiento. Toda la reseña sombría, escueta y geográfica del país y sus límites queda definida como marco que atenaza y frustra las aspiraciones que mancomunan al hombre con su "habitat".

La sobria visión del poeta y la casi total calidad descriptiva de los cuartetos, deja lugar, en los tercetos, al descubrimiento y acentuación del tono de denuncia. La Patria es una tierra en la que el dolor se ha cebado continuamente pero que espera, taciturna y segura, exhibir en alto sus brazos libertados cuando "rompa su prisión amarga/el puñado popular de sus varones."

"Tan tierra son los hombres de mi tierra
que ya parece que estuvieran muertos;
por fuera dormidos y despiertos
por dentro en el sueño de la guerra.

Tan tierra son que ellos la tierra
andando con los huesos de sus muertos,
y no hay semblantes, años ni desiertos
que no muestren el paso de la guerra.

De florecer antiguas cicatrices
tienen la piel arada y su berbecho
alumbran desde el fondo las raíces

Tan hombres son los hombres de mi tierra
que en el calor sangriento de su pecho
la paz florida brota de su guerra."⁽⁴⁵⁾

El soneto "Los hombres" es un poema de acendrada paraguayidad, un angustiado esbozo que, sin recurrir a conclusiones ético-moralizantes, muestra la idiosincracia bélica del país. La reiteración de vocablos - "tierra", "hombres", "muertos", "guerra" - y sus distintas variaciones que enuncian significados aproximados u homónimos actúan a manera de ritmo monocorde que esculpe y delimita - por medio de la repetición - los núcleos esenciales. El poeta elabora haciendo uso de un sistema recurrente de signos, la constante ausencia de paz; no sólo están presentes las guerras civiles más inmediatas - la del año 1947 -, sino que se incluyen las que jalonaron todo un proceso estéril y luctuoso que - en favor de la síntesis - arranca en el siglo pasado de la guerra de la Triple Alianza. En el paisaje, en la grava y también en el rito ancestral de la sangre, de la descendencia, se mantienen vivos, casi a flor de piel, una pirámide escalonada de muertos sin redención: hombres, mujeres y niños; Patria hecha girones siempre por los particulares acuerdos en favor de mezquinos intereses. El soneto encierra la dimensión corrosiva de la guerra; en sus versos relampaguean y restañan las nunca cicatrizadas heridas y late el temor premonitorio y fatídico porque la encrucijada bélica no ha concluido.

Elvio Romero

La trayectoria poética de Elvio Romero está relacionada directamente con el exilio; su éxito editorial depende del destierro. Los primeros poemas son publicados en diarios y re

vistas asuncenos - "El país", Revista del Ateneo... - sin que exista la posibilidad de ser recogidos en libro: pagan tributo a los condicionamientos del medio.

Desde el punto de vista ideológico, Romero recibe las influencias de Rafael Barrett a través de la lectura de sus obras; de Julio Correa con quien establece fuerte amistad; y de Oscar Creydt, dirigente del comunismo paraguayo. No obstante ello no se transforma en el bardo del partido: no hizo una poesía exaltatoria y proselitista que vehiculizara un apasionamiento demagógico y masificador. En la limazón del ímpetu, de la gesticulación han incidido, sin duda, los vínculos de amistad que lo mantienen unido a H. Campos Cervera, Roa Bastos y Josefina Plá. Elvio Romero es el benjamín del grupo del 40, al cual se ha plegado entusiasta compartiendo los nuevos parámetros estéticos; tal adhesión facilita la decantación apropiada de su desasosegado sentir individual.

"(...) a pesar de las pretensiones ideológicas, no llegó a crear una poesía comunista en el sentido que esa expresión tiene para los soviéticos actualmente. Depende de cómo el mundo resuena en el alma del poeta y de cuánta sinceridad existe en la dolorosa contemplación de su gente (...). En Romero se puede hablar de literatura social o socializante pero nunca de proletaria, poesía que pudiese andar en manos del pueblo como síntoma de su popularidad."⁽⁴⁶⁾

Elvio Romero une al tono imperativo de su verso la dinámica de la acción: participa activamente en la contienda civil originada por el levantamiento de Concepción en 1947 y sufre su derrota. Cuando llegue a Buenos Aires llevará, no obstante los desesperantes momentos de la persecución, los originales de "Días roturados", libro que publica al año siguiente gracias a los contactos que establece sin mediación alguna con Nicolás Guillén y luego, a través de la Editorial Lautaro, con Rafael Alberti que es quien prologa el poemario. (47)

".....

A aquellos que vejaron la humildad de las madres
llenándolas de inmensa soledad y espanto,
poblando de quejidos las sábanas zurcidas,
no puedo perdonarlos.

A aquellos que a la novia de sonrisa celeste
exaltaron con lágrimas, descendiendo hasta el barro,
bañando los ajuares de sangre entre las sombras,
no puedo perdonarlos.

No. ¡Nunca! Yo no puedo decir: "Se trata de hombres"

No puedo personarlos.

....."(48)

Se está en presencia de una poesía combativa y de aliento juvenil: el rencor, la intransigencia, pautan sus contornos más inmediatos. El poeta, producto de la época, exulta su vio-

lento inconformismo en ásperos versos que cantan a la ausencia del hombre paraguayo muerto o encerrado en las cárceles, de acuerdo a lo inconstitucionalmente en uso. Para hacer resaltar esa ausencia el poeta recurre a la figura femenina - madre, novia -, que debe sepultar para siempre sus anhelos de felicidad; un tenebroso telón de fondo encuadra el panorama de soledad que los vencedores actuales inauguran en sus víctimas; en él no están ausentes los dolorosos saldos de las guerras internacionales ni las luchas fratricidas en las que se recuesta la historia social y política del Paraguay.

"Yo dejé el corazón por aquellas comarcas
con guitarras cubiertas de sol y mandiocales,
profundas como una madre antigua,
taciturnos recintos del maíz,
cintas de vegetales;
....."(49)

El poeta paraguayo está signado por el desarraigo, por el exilio a que lo ha precipitado una convulsionada situación social de su país; quizá debido a ello se vale del verso para tender garfios o lazos que lo amarren con lo que se ha visto obligado a abandonar: junto a la rabia y a la impotencia, la infinita tristeza de saberse lejos. Sin embargo, el recuerdo del paisaje ausente no es óbice para que el sentimiento de lucha decrezca y se transforme en momento oportuno para la revisión ideológica, para el apaciguamiento de ese ardor que

le seca la boca y le humedece los ojos. Todo lo contrario.

"Si a mi propio nacer volviera para
remodelar mis raíces y despojos,
y tocando ese erial de fuegos rojos,
mi propio origen, fuerte, me tallara.

Volvería a cumplir el mismo rito,
volvería a cantar del mismo modo,
volvería a esplender el mismo nombre.
....."(50)

Elvio Romero define en estos versos su condición de hombre y su calidad de poeta; ambos en extremo unidos, fundidos en un único molde en el que no se puede distinguir al hombre del poeta, mancomunados - raíz y tallo -, incapaces de reconocer como propio otro sendero que no sea el ya hallado.

IV. La narrativa

La narrativa paraguaya, que de manera incipiente se venía desarrollando, cargaba hasta casi entrado el medio siglo el insalvable lastre del convencionalismo conservadurista heredado de los rígidos cánones narcisistas que venían floreciendo desde 1900. Como resultado inmediato de ello la narrativa da-

ba cauce a fábulas esteréotipadas yacrónicas protagonizadas por personajes desvaídos, carentes de rasgos que proporcionaran una personalidad definida; ambos componentes coadyuvantes brindaban una visión ideal-nacionalista del hombre, de su circunstancia y del medio. (51)

La visión bucólica del campesino paraguayo - la novela rural es la única que prospera - determina que su imagen esté llena de tópicos: sentimiento amoroso bien definido; orgullo de casta; fuerte raíz telúrica. Receptáculo de tal envidiable caudal de atributos, no cabían en él la existencia - ni siquiera la posibilidad - de problemas sociales ni conflictos de otra índole que pudieran perturbar la armonía existente entre hombre y paisaje. El escritor preservaba cuidadosamente a su personaje de los factores a los que estaba supeditado de continuo el hombre rural: despojo, explotación, guerras. Salvo el caso ya lejano - y siempre citado como ejemplo - de la prosa de Barrett, según los narradores paraguayos, nada alteraba la paz de estas tierras subtropicales; la vida transcurría apaciblemente recortada sobre un telón verde y soleado del espacio abierto. (52)

La realidad paraguaya, en cambio, era otra; tierra convulsionada políticamente se alzaba en armas, con frecuencia alarmante, y se desangraba en las lides de la guerra. El hombre rural, entonces, estaba muy lejos de esa realidad idílica que recreaban los novelistas; no podía recrearse en una vida campesina en la cual pudieran obviarse los imperativos políticos, los desmanes de los comisarios y los cuartelazos de los mili-

tares. El hombre de la tierra estaba fatalmente supeditado a lo que los otros decidieran, al mandato de los que habitaban en la ciudad; la paz de los campos concluía cuando los señores lo creían conveniente y de acuerdo con sus muy personalísimos intereses.

¿A qué se debe, entonces, ese alejamiento de lo verosímil por parte de los narradores nacionales con respecto a lo que acontecía en el agro? Al escritor paraguayo le costó sobremanera desligarse de los atavismos que una ferviente conciencia nacionalista había instaurado como único patrón; y ello lo llevó a inscribirse dentro de los cuadros del narcisismo exasperado. Como resultante ofrecían una literatura con un paisaje lleno de espejos donde las imágenes eran tan sólo eso, no había consistencia física que sustentara el reflejo. Concomitantemente deben tenerse en cuenta factores individuales derivados de la censura de expresión existente y del mal endémico que ello originará: la autocensura.

A partir de la década de los años 40 comienzan a perfilarse dos claras tendencias en la narrativa: la narcisista anquilosada y la realista actualizante.⁽⁵³⁾

Resulta difícil para algunos escritores disentir de los parámetros que han asimilado desde las aulas escolares, evadirse de ese acento nacional que conforma el sentimiento de paraguayidad como algo impoluto y por tanto sagrado, al que conservar y defender a ultranza. Exaltan los valores de la raza guaraní y recrean el alma simple y dicharachera de los hombres terrígenos haciendo asomar, sin demasiada insistencia,

algunos acontecimientos más o menos factibles que movilicen la trama de la narración. La naturaleza es pródiga y el hombre se regocija en ella: se está casi en el paraíso terrenal antes de que cumpliera su papel descifrante la serpiente. Cuando el escritor paraguayo descubra que en la pastura que transita su personaje se esconde el ofidio podrá optar por rechazar su presencia o, por el contrario, negarse a aceptar el exangüe paisaje verde y cantarino.⁽⁵⁴⁾

"En ensayos menores producidos esos años vemos cómo el personaje de esta narrativa ajustado a un premolde eglógico o heroico, vaciado sobre principios inútiles, ya en función de porvenir, se debate sin poder darse a luz a sí mismo, en la autenticidad de sus reacciones, de su psicología, de su vigencia humana e histórica por tanto. Así la tragedia no expresada del hombre se convierte en la tragedia de su narrativa, y como el hombre de la máscara de hierro, este personaje parece destinado a que su verdadera fisonomía no sea conocida nunca."⁽⁵⁵⁾

"El guajhú" de Gabriel Cassaccia es un "aullido" que tendrá que darlo desde Buenos Aires, porque el Paraguay no brindaba - ni brindará por décadas - las condiciones de seguridad imprescindibles para tal manifestación de ruptura con el molde narcisista y conservador.⁽⁵⁶⁾

Antes de este libro desfilan por el panorama de la narrativa local personajes coloreados abundantemente más que por

un pintor, por el pincel y la fantasía de un niño que se niega a abandonar su idealizado mundo infantil. Hay excepciones, hubo artistas en quienes se aprecia el esfuerzo por comprender cabalmente la realidad que enfrentan en su más cruda aspe-
reza aunque el saldo refleja más una actitud reivindicativa de ciertos valores que una posición cuestionadora ante proble-
mas vigentes, que era lo que se necesitaba. Así pasa, por ejem-
plo cuando la Guerra del Chaco.

"Durante la guerra del Chaco (1932-1935), ocasión muy propicia para un examen a fondo de la realidad nacional precisamente porque la gravedad del conflicto obligaba a una toma de conciencia enérgica capaz de trascender las inhibiciones suscitadas por una prolongada presión colec-
tiva sobre el escritor, sólo Arnaldo Valdovinos (1908) y José Villarejo (1908) publican novelas sobre la guerra. El primero, "Bajo las botas de una bestia rubia" (1933) y "Crucos de quebracho" (1934). En estas dos obras el elemento crítico es limitado. El escritor mira la reali-
dad menos "hermosa", tal como un desfile de reclutas que, enfermos o no, habrán de ir al frente; pero no se deci-
de a hacer un escrutinio sistemático." (57)

A partir de las publicaciones de Casaccia - "El guajhú" (1938); "Mario Pareda" (1940); "El pozo" (1947) - realizadas siempre en el exterior, se percibe un nuevo hilo narrativo que se va adentrando en la problemática del pueblo paraguayo: lá

explotación del hombre por el hombre, los yerbales; la repercusión de la aún cercana guerra del Chaco; los asuntos sociopolíticos que adquirirán jerarquía protagonística en el desarrollo narrativo; el tema del exilio; etc..

El personaje presentará, entonces, una geometría polifacética, se transformará en un ente de ficción sujeto a las mismas contradicciones que se operan en el ser humano, capaz del autoanálisis, de enfrentarse con los lineamientos que dicta la sociedad, de estar en desacuerdo; con otras palabras: posee una conciencia dinámica y crítica que le permite actuar con autonomía, deja de ser un títere movido caprichosamente por un creador condicionado por un elemental maniqueísmo.

"Lógicamente se impone una preocupación mayor por la caracterización psicológica de los personajes, que no aparecen ya sometidos a los patrones caracteriológicos presupuestos por el convencionalismo narcisista, sino que se definen ya como individuos, complejos psicológicos únicos dentro de una circunstancia sociocultural cuyas coordenadas igualmente se emancipan de los moldes aprioristas impuestos por el conservadurismo." (58)

Paraguay muestra la cara oculta, "el dolor paraguayo" existe; aunque silenciado persistentemente a través de tantos lustros aflora ahora con una fuerza que se apoya en el exilio y que no tiene el vértigo inquisitorial de la censura, de la negación de los siempre obnubilados conformadores de la homo-

geneidad asincopada de la historia paraguaya en sus múltiples aspectos.

Los temas

La novelística innovadora de cuño realista y crítico desarrollará una variada temática íntimamente ligada con la realidad del medio paraguayo; se impregna de un fuerte tinte psico-social y político. El personaje literario comienza a ganar estatura y a la vez que revela una personalidad polifacética exhibe una alta dosis de rebeldía que dirige contra organismos depositarios del poder cuyas medidas actúan en desmedro de la libertad ideológica del individuo y concomitantemente, contra varios sectores de la sociedad. El proceso de "apertura" o de actualización de la narrativa viene, como ya se dijo, del exterior - concretamente desde Buenos Aires - apuntalando ese fenómeno enriquecedor del perspectivismo que brinda un punto de vista resueltamente a extramuros - y que se irá imponiendo - de los modelos que regían, condicionándola, la producción nacional, e incluye además de variedad temática un nuevo tratamiento estilístico.⁽⁵⁹⁾

"En 1947 (...) estalla la revuelta de Concepción. Los élites intelectuales se dispersan en el destierro. Esta experiencia, aunque penosa, fue enriquecedora: instaló una nueva fase de perspectivismo del que había de resultar un repunte de valores para la literatura en general y la narrativa en particular. A partir de esa fecha, en

efecto, la narrativa entró a cargarse del postergado matiz diferencial, a la vez que asume la misión testimonial soslayada a sólo tímidamente investida. La misma producción intrafronteras, aún sin abandonar del todo la impronta conservadora, se plegará a la consigna del contenido social." (60)

Dentro de un somero cuadro que testificara los nuevos temas al uso cabría señalar los siguientes:

- a) la mujer paraguaya: Se abandona progresivamente su tratamiento idealizante que situándola en el balancín de la heroicidad (la "residente") o en el del melifluo folclorismo (la "burrerita"), la sustraían a su real dimensión humana y social. La mujer de pueblo capaz del esfuerzo - moral y físico - desmedido, las más de las veces analfabeta, supeditada a las agresiones constantes que un ordenamiento jurídico hecho por hombres puede regular, comienza a hacerse oír, a manifestar sus angustias y la explotación que sufre, gracias a la recreación literaria llevada a cabo por un amplio sector de los narradores nacionales. Ella presta la materia y el escritor se arma de valor y

rescata de la podredumbre al desposeído denunciando los constantes atropellos de que es objeto. La mujer paraguaya comienza su gólgota por la literatura, un gólgota necesario desde el momento en que la conduce a la luz.

b) socio-laborales:

La explotación del hombre por el hombre, del patrón sobre el obrero, era una constante histórica en estas latitudes. El yerbal, el quebrachal, la estancia, el río, como escenarios en los que se desarrollaba la fatigante labor diaria. La extenuación por el calor, la mala comida y el alcohol - despachado en los expendios propiedad del patrón - conformaban un círculo infernal del que el "contratado" no podía escapar sin arriesgar la vida en ello. La nueva narrativa se encargará de poner al descubierto tales lacras animada por el deseo de extirparlas definitivamente. (61)

c) socio-históricos
y políticos:

Este sector de escritores abocados a poner sobre el tapete los elementos que conformaban la realidad circundante se preocupó, además, del pasado na-

cional. Refutando la óptica narcisista al uso, en lugar de centrar la atención en el fenómeno bélico en sí - en las batallas y en la inquebrantable valentía del soldado - pusieron al descubierto un panorama inusual: qué era lo que había sucedido una vez que los ejércitos descansaron. La postguerra y las múltiples secuelas del trauma individual y colectivo iluminó un sendero caracterizado por lo verosímil y por una destacada cuota de civismo por parte del escritor, en el que se rastreó el cauce próximo o lejano del que emerge y define al paraguayo actual.⁽⁶²⁾

"Esta singularidad no puede hacer del hombre paraguayo algo teratológica, algo aparte del resto de la humanidad; debe ser, sencillamente, un testimonio que ratifique la vigencia de los valores humanos eternos e idénticos al trasluz de las envolturas circunstanciales. Este testimonio lo están dando ya en diversos niveles los narradores que desde 1932 han elegido la línea de ataque a la rutina representada por la

línea narcisista, para delinear en personaje paraguayo que siendo fiel a su metal nativo, se siente, sin embargo, por ley del tiempo y mandato histórico, también partícipe de la hora en que vive el mundo en general y América en particular."^(62')

La vida política del país ha estado condicionada también por el flagelo de las luchas internas que han arrojado - por razones ideológicas - un saldo tan negativo como el que brindaron las luchas internacionales: la persecución, la cárcel, la muerte y el exilio se cebarán de un elevado número de paraguayos. La narrativa de carácter realista y crítico se ocupará de ellos, en denunciar las arbitrariedades de comisarjos y generales, de la lucha sorda y signada de fracasos que aún hoy persiste a extramuros del país.⁽⁶³⁾ El tema del exilio, la conflictiva calidad y condición del exiliado, por ejemplo, tiene ya una abundante bibliografía.⁽⁶⁴⁾

Casaccia Y Roa Bastos

Los dos narradores más representativos son Augusto Roa Bastos y Gabriel Casaccia.

"(...) en ellos se advierte con mayor claridad la reacción contra el espíritu que informaba la literatura de su patria. Muy diferentes en cuanto a sensibilidad y estilo, Casaccia y Roa Bastos tienen en común algo decisivo: son ambos entrañablemente paraguayos y coinciden en la repulsa del afán idealizador de la realidad paraguaya. Ambos viven sólo físicamente en el extranjero; su obra es, por ello, como un prurito de convertir una residencia parcial en la tierra nativa, en residencia completa." (65)

Hacer una simple presentación de estos escritores puede inducir a riesgo y desviar los propósitos meramente informativos que animan la confección de este apartado; cabe agregar que - no obstante el elevado número de títulos editados - Casaccia y Roa Bastos continúan siendo, en prioridad, los autores de dos obras cumbres de la literatura paraguaya e hispanoamericana: "La Babosa" (1952) e "Hijo de hombre" (1960), respectivamente. (66)

V. El teatro

En oportunidad de ser presentados someramente los dos períodos que anteceden al del "Grupo del Cuarenta" se dejó fuera, ex-profeso, lo referente al género dramático. Se esperaba, en efecto, que el fenómeno teatral nacional hiciera su eclosión y tuviera fuerza necesaria para sustentarse y autenticarse por sí solo como ficción artística.⁽⁶⁷⁾

Al Paraguay - como a los restantes países de la Cuenca del Plata - habían llegado, desde fines del siglo pasado, compañías teatrales de distinta envergadura provenientes, especialmente, de España y de Italia. Tanto en Montevideo como en Buenos Aires, se había sentido, concomitantemente, la necesidad de la creación de un teatro nacional que pusiera de manifiesto la idiosincracia particular de estos pueblos. Tradicionalmente se hace derivar el teatro criollo de la representación circense del "Juan Moreira" de Eduardo Gutiérrez; acto seguido, en la primera década del siglo actual, el dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez marcaría la viabilidad de un teatro de alta calidad artística arraigado a la realidad socio-cultural rioplatense. Los escritores paraguayos conocen y aceptan este proceso, pero no identifican a esta producción dramática con los imperativos que ofrece el entorno guaraní; sienten como perentoria la necesidad de un teatro nacional aunque, bien es cierto, sus primigenias miras iban orientadas a la confección de una escena que contara, sobre

todo, con autores y actores del país.

"En este proceso debió ejercer también - no es difícil comprobarlo - acción notoria al sentimiento nacionalista que en esos años iba penetrando los diversos estratos sociales y culturales. El tono narcisista de algunas de las obras estrenadas a partir de esa fecha es un testimonio de lo expresado. El afán cultural específico, el lógico prurito de una autonomía en el terreno literario escénico hallaban en ese sentimiento una corroboración."⁽⁶⁸⁾

No se contaba con un pasado literario y ello se hace notar en el escaso alcance y número de las obras representadas que, como el resto de la producción literaria nacional, presenta una asincronía evidentísima: no hay dominio de la técnica, y en lo que a argumento se refiere éste no se adecua a la realidad paraguaya. Fuerza es decirlo: es muy escaso el material que ha sobrevivido y ello imposibilita el rescate de alguna pieza en la que las situaciones típicas, la endeblez de la trama y la linealidad caracterológica de los personajes escape del común denominador a que está sujeta, esencialmente, la producción. Y el siglo ya ha quemado cinco lustros...

"Es evidente, repetimos, que nuestros autores necesitaban para la formación de un teatro propio no solamente de un concurso o de una temporada de teatro generosamen-

te ofrecidos por una empresa avizora: necesitaban de amplias oportunidades organizadas en continuidad, de un público asiduo que fuera capaz de asistirlos en la empresa, y de una crítica sagaz, capacitada para señalar los elementos útiles para la construcción incluso sin duda en el material imperfecto que se iría acumulando." (69)

Si se atiende a lo que produjeron las promociones modernistas es posible hallar, no obstante lo ralo de la producción, dos corrientes dentro de la incipiente producción teatral. Mientras Leopoldo Centurión intenta aplicar modelos foráneos a temas nacionales - "Final de un cuento" - o se aboca al tratamiento de temas de carácter universal - "Huracán" -, Leopoldo Ramos Jiménez vectoriza su atención hacia una dramaturgia que hace hincapié en la problemática social - "La inquisición del oro", "La herencia" -. Ni el fervor del público ni una crítica concienzada - ausente en todas las hojas periodísticas - recompensaron el esfuerzo desarrollado por los dramaturgos; habrá que esperar el decenio 1917-1927 para que se perciba o se atisbe, en el espectador, una sensibilidad más delicada y exigente de los valores de la buena representación; hasta entonces el común denominador de las tablas paraguayas lo constituye la comedia frívola y ligera capaz de despertar la más simplista e inmediata hilaridad. Debe tenerse en cuenta, por otra parte, el oneroso coste que significaba poner una obra en escena sin apoyo estatal ni institucional de especie alguna; el número de representaciones en la mayoría de los casos - y

en Asunción - se limitaba a una única función. (70)

Una visión panorámica del panorama teatral de la década citada permite destacar al año 1927 como detentador de tres estrenos nacionales: "Mujer" de Facundo Recalde; "El derecho de nacer" de Arturo Alsina y "Víctima propiciatoria"; inmediatamente surgirá una crisis - cuyos antecedentes más inmediatos están en los prolegómenos de la "Guerra del Chaco" - que pondrá en tela de juicio el teatro castellano supervalorizando el escrito en lengua vernácula.

El teatro en guaraní

La creación de un teatro en guaraní arranca desde los lejanos tiempos de las Misiones Jesuíticas, pero su alcance en la producción posterior se reducirá a esbozos dialogados, de grueso humor y carencia total de una estructura dramática. En momentos de la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) se opera un acercamiento hacia la masa guaraní parlante; la estrechez del vínculo ciudad-campaña descubre en los álgidos momentos la existencia de una comunidad lingüística a la que se había marginado del radio de acción de los centros urbanos. La realidad palpable daba un índice aproximado de un 80% de población rural que mantenía como vehículo de comunicación verbal el guaraní. Hubo de buscarse un acomodamiento a la nueva situación que tendiera a tener en cuenta a esa mayoría rural. Surgen, entonces, incipientes formas dialogadas - con apenas textura dramática - que apuntaban a una visión trivial y jocosa de un argumento incidental, y a las que caracteriza-

ba la picardía y la risa fácil. Este tipo de manifestación artística entró en el siglo XX pero sin que su coexistencia perturbara o interesara a los creadores del momento. En efecto, los autores paraguayos que escribían en castellano se movían en un contexto que excluía los intereses rurales; les interesaba elaborar sus obras según los cánones europeos - Etchegaray, Ibsen, Dicenta - o rioplatenses - Sánchez, Dicenta - y apenas habían rozado temáticamente el natural marco costumbrista que brindaba la realidad social más inmediata.⁽⁷¹⁾

El teatro en guaraní, arraigado a la problemática del hombre y de la tierra, trataba de ser un arte de mayoría, se esforzaba por conquistar una reciedumbre que le asegurara un espacio y una prolongación en el tiempo; los cultivadores, hasta entrada la década del 30 - y salvo alguna contada excepción - no tomaron en cuenta que para lograr tales aspiraciones era necesario abocarse, en los términos más justos, a una tarea seria y constante cuyo punto de arranque residía en el desbrozamiento de la caricatura y del tono farsesco. En cierta forma, la pieza bilingüe "Episodios chaqueños" (1932) de Josefina Plá y Roque Centurión Miranda, intenta ser el lazo que una la dicotomía lingüística existente y que redundaba en un claro perjuicio para la escena nacional. Este hito precipitará el desarrollo de un teatro en guaraní cuyo autor, Julio Correa, fue el cultor más relevante. Podría hablarse inclusive del fenómeno Julio Correa; del arranque de un teatro que, hasta entonces, no había conocido la fuerza y la asiduidad de un público entusiasta. El teatro de Correa cubre el lapso 1933-1946

y su fuerza estriba sin duda en una temática que enfatiza la ira y el fervor patrios.⁽⁷²⁾

La producción de Correa se enraiza con la problemática de la "Guerra del Chaco"; una vez terminada la contienda, el autor se aboca a la denuncia de los abusos llevados a cabo por los distintos órdenes detentadores de poder en perjuicio de los estratos constituidos por los humildes y por el campesinado. Para lograr su propósito redentor recurre al verismo patético, a la acritud del diálogo con el que fustiga a los usurpadores; su teatro arraigó, como no había pasado jamás, en el público.

"... no estamos ante Correa dramaturgo en presencia de un genio (como la ligereza crítica, o el entusiasmo cegado en el deslumbramiento han desacompañadamente afirmado), sino en contacto con un integral hombre de teatro cuyos poderes más intensos y vitales se manifestaron con mayor plenitud en el actor que en el autor de dramas (...) sus temas y sus problemas se encuentran adheridos sustantivamente a un momento socio-cultural de terminado, desligado del cual este teatro pierde gran parte de su densidad y su sentido."⁽⁷³⁾

El plato de la balanza inclinado obsequiosamente hacia el auspicioso teatro en lengua indígena llevó al exceso de bajar la tesis de que en el Paraguay sólo era posible un teatro en guaraní. Sin duda alguna el momento histórico jugó su

importante papel; y Julio Correa le tomó acertadamente el pulso al país. La veta inaugurada incidía y parecía menguar - desde ahora - las posibilidades del teatro en castellano; para salir de la encalladura esta tendencia planteó el problema en términos menos absolutos y explicó que el receso actual no se debía a un problema de lengua sino de técnica y, sobre todo, argumental. Para ejemplificar esta nueva postura crítica el binomio Plá - Centurión Miranda componen "Desheredado" pero la obra no conoce la posibilidad del estreno.

El teatro en castellano. Las agrupaciones teatrales.

El resurgimiento del teatro en castellano está estrechamente vinculado a la labor cultural desarrollada por medio de distintos grupos de intelectuales que se mantenían firmes en el ideal de darle a la escena paraguaya el relieve suficiente como para que alcanzara el nivel que detentaba la producción nacional de otros países de Hispanoamérica. En este sentido surgen agrupaciones que tendrán como único acicate la voluntad y entereza de sus integrantes - "La Peña"; "Proal"; "Compañía paraguaya de comedias" -; otras contarán, además del entusiasmo, con el apoyo oficial aunque bastante raleado económicamente - "Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo"; "Escuela Municipal de Declamación y Arte Escénico" -.

"La Peña" está integrada por conocidos representantes de la Promoción del cuarenta: Arturo Alsina, Herib Campos Cervera, Josefina Plá, Roque Centurión Miranda y otros. El medio

de divulgación del que hacen uso es la radio y a través de ella postulan como asuntos de perentoria resolución aquellos que atañen más de cerca al teatro nacional: su especificidad como tal; creación de una Academia de Arte Escénico; establecimiento de un elenco estable.⁽⁷⁴⁾ Complementa la actividad de "La Peña", el diario literario radial "Proal" que se encarga de hacer pública la difusión de noticias que versaban sobre teatro y de escenas de obras cuya autoría pertenecía, en la mayoría de los casos, a los integrantes del grupo.⁽⁷⁵⁾

Tanto de los grupos de carácter independiente como en los que contaban con apoyo oficial destacan dos figuras cuya relevancia ha quedado avalada de manera profusa. Una, en el polifacético proceso cultural del país: Josefina Plá; la otra, específicamente, en el amplio campo que abarca la creación, dirección y representación dramáticas: Roque Centurión Miranda.⁽⁷⁶⁾

La "Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo" se funda en 1941 y hasta 1952 - con excepción de algunos períodos en que la ruptura del orden institucional repercute sobre las estructuras de este organismo - desempeña su dirección Fernando Oca del Valle. El principal interés de la "Compañía" consiste en la formación de un público; para llevar a término tal empresa - además de hacer hincapié en la formación de un elenco calificado - va a incluir en la nómina de las obras a representar a los autores universales más representativos así como también a los creadores nacionales cuyas obras reúnan su cuota de calidad.⁽⁷⁷⁾ El rasgo que mancomuna a las obras locales lo constituye el no haberse ocupado de los problemas de la

postguerra que aún padecía el país; en cuanto a la estructura ésta funciona sobre módulos que propician la trascendencia del entramado; los personajes poseen densidad psicológica y su problemática personal supera los límites localistas para alcanzar la conceptualización y la dinámica del hombre tanto como "yo" individual cuanto ente social. Con estos elementos en funcionamiento interactivo la escena paraguaya comienza un lento - y demorado - proceso de actualización.

La "Escuela de Declamación y Arte Escénico" data de 1948 pero su actividad se interrumpe a los pocos meses para ser retomada en 1950. Su propósito culterizante consistió - no obstante la acentuada precariedad económica que llegó hasta el año 1958 - en llevar a escena piezas de creadores de singular valía tanto de carácter universal como nacional, aunque en este terreno las exigencias no eran tan excesivas.⁽⁷⁸⁾ El mayor obstáculo que se presentaba a estas aspiraciones de superación progresiva del nivel artístico de las obras llevadas a escena lo constituye la acentuación del teatro reidero que, por otra parte, siempre había contado con abundantes prosélitos. El fenómeno - cuyo alcance y derivación no entran en el casillero de este estudio - llegó a pautar su brecha de deterioro en el momento en que la Compañía del Ateneo llegó a brindarle un lugar en su calificado repertorio.

"Un índice exacto de esta situación lo dio el descenso, a partir de 1952, en el repertorio de la Compañía del Ateneo, que después de haber montado obras de Priestley

y de Jean Jacques Bernard, fue condescendiendo al gusto del público hasta dar obras tan inconsistentes como "Cuatro gangsters y una monja".⁽⁷⁹⁾

Aunque no todas las compañías cayeron en la tentación de aprovechar las posibilidades de éxito, sobre todo económico, que brindaba el teatro popular, cierto es - y no obstante el esfuerzo y el nivel alcanzado por los grupos independientes surgidos posteriormente - que desde ya la dicotomía entre el teatro "preocupado" y el teatro "reidero" marcará el desenvolvimiento de la escena paraguaya.

VI. El cenáculo de Vy`a Rayty

Los grupos literarios anteriores al del "Cuarenta" - "Crónica" y "Juventud" - poseyeron órganos promocionales escritos que posibilitaron la difusión de su tarea: las revistas en torno a las cuales se nucleaban los artistas de las nuevas estéticas. El "Grupo del Cuarenta" además de contar con un espacio semanal en el diario asunceno "El país" creó un cenáculo que cumplió la función primordial de reunir locativamente a sus integrantes.⁽⁸⁰⁾ La vivienda estaba situada en la confluencia de las actuales calles Luis Alberto de Herrera y Nuestra Señora de la Asunción; allí vivían permanentemente algunos de sus miembros célibes y recibían gustosos a sus congéneres siem

pre partícipes de improvisadas tertulias. Caracterizaba a la reunión cenacular una exquisita y lúcida manifestación de los intereses literarios y cívicos - constante preocupación en los espíritus inquietos congregados -, abanderados de la preservación escrupulosa de la verdad histórica y creadores entusiasmados de la nueva estética nacional. Vida de bohemia en cuanto a sistematización, a libre desenvolvimiento de las actividades en lo que atañe a libertad individual del artista; y, sobre todo, reverberante en cuanto a matriz genesíaca: desde Vy' a Rayty (Rincón o nido de la alegría), casi exclusivamente, se mantenía enastada la bandera libertaria del arte dentro de un estado supeditado a la censura policial. Vivem o asisten con frecuencia: Líber Friedman (pintor); H. Campos Cervera, A. Roa Bastos, E. Romero, H. Rodríguez Alcalá, y Josefina Plá (poetas); Ezequiel González Alsina, Julio Correa (dramaturgos); Sila Godoy (músico); Roque Molinari Laurín, Hipólito Sánchez Quell, etc..

"Las reuniones eran a veces sesiones de alto nivel crítico; en general su tesitura era la de amable discusión, de la cual estaban ausentes la pedantería y la prepotencia intelectual (...). Recuerdo una reunión particularmente movida y amena en la cual se habló de crear una asociación o grupo local de escritores identificados con las premisas de renovación de que era portador el grupo. Esta asociación propiciada en un instante de buen humor y optimismo no siguió adelante: nunca hubo una sociedad organizada

que agrupase a los íncolas de Vy`a Rayty, pero en realidad no era necesario; su ausencia no impidió al grupo continuar su labor y afirmar su trayectoria innovadora"⁽⁸¹⁾

El "Grupo del Cuarenta" y el cenáculo de Vy`a Rayty se disuelven en 1947 con la frustrada revolución de los distintos grupos opositores a la dictadura; Herib Campos Cervera, A. Roa Bastos, y Elvio Romero abandonan, en agosto de ese año, el convulsionado territorio nacional y se refugian en la Argentina. El distinto camino seguido por cada uno de los artistas y la separación física a que quedaron condicionados no implicaron la pérdida de tanto esfuerzo por el mantenimiento de los innovadores cánones estéticos. La tarea realizada en conjunto durante varios lustros aquilata su validez fermental fructificando en las promociones inmediatas.

NOTAS

INTRODUCCION

- (1) J. Talens: Práctica artística y producción significativa "Elementos para una semiótica del texto artístico". Madrid. Cátedra. 1978, p. 52.
- (2) C. Segre: Crítica bajo control. Barcelona. Planeta. 2ª ed. 1970, p. 29.
- (3) Id., pág. 15.
- (4) Jenaro Talens: art. cit., pág. 58.
- (5) Cesare Segre: op. cit., pág. 30.

PARTE I

LA GENERACION DEL NOVECIENTOS EN PARAGUAY

- (I) La nominación "generación del novecientos" aquí mencionada proviene de la sistematización, que a efectos metodológicos, realiza Hugo Rodríguez Alcalá en su Historia de la literatura paraguaya. Madrid. Edic. S.M. 1971. No existe uniformidad de criterio respecto a la segmentación de la historia literaria del país. A título informativo se esquematizan dos posturas:
 - a) Carlos R. Centurión en Historia de la cultura paraguaya. Asunción. Biblioteca Ortiz Guerrero. T. I-II. 1961, establece:
 - I) Epoca precursora (desde el descubrimiento hasta la Independencia)
 - II) Epoca de formación (desde la Independencia -1811- hasta fines de la Guerra de la Triple Alianza -1870-.)
 - III) Epoca de transformación (desde la Convención Nacional Constituyente hasta 1813.)
 - IV) Epoca autonómica (desde 1913 hasta nuestros días.)
 - b) Ruben Bareiro Sagüier en su artículo "El criterio generacional en la literatura paraguaya". Revista Iberoamericana Pittsburg. N° 58. julio-diciembre 1964, págs. 293-303, expresa:
 - I) La prehistoria literaria (desde los orígenes hasta 1878)
 - II) La generación del Colegio Nacional y del Instituto Paraguayo (1878-1913).
 - III) El Modernismo y la Defensa del Chaco (1913-1935).
 - IV) Vanguardismo moderado y universalista (1935-?).
- (2) Josefina Plá: "Contenido humano y social de la narrativa". Paranoramas. México. N° 8. marzo-abril 1964, págs 85-86.
- (3) Raúl Amaral: "El novecientos paraguayo". Comentario. Buenos Aires. julio-agosto 1968, pág. 29.
- (4) Es elocuente el énfasis -que irradia hasta lo tipográfico- de Marcos cuando dictamina: "¡Es que ESE tema, el de los novecientistas, era precisamente el TEMA DEL MOMENTO! ¡Era la recuperación moral del pueblo paraguayo lo más urgente e importante de los intelectuales paraguayos! Ellos eran los militantes de una nueva cruzada patriótica: sanar las llagas espirituales, ontológica y socialmente de un pueblo derrotado y desangrado."

- Juan Manuel Marcos, El ciclo romántico modernista en el Paraguay. Asunción. Edit. Criterio. 1977, pág. 15.
- (5) Estrofas del poema de Eloy Fariña Núñez: "Al General Díaz"; incluido por Sinforiano Buzó Gómez en Índice de la poesía paraguaya. Buenos Aires. Americanalee. 1959, pág. 139.
 - (6) Véase a título de ejemplo el libro de León Pomer "La guerra del Paraguay". Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1977. Zubizarreta aporta un punto de vista pretendidamente objetivo cuando, sin desimular la tónica reivindicativa, expresa: "No es secreto para nadie que el juicio histórico sobre Francisco Solano López se ha visto enturbiado por pasiones enconadas. De su figura pretendióse hacer bandera política. Otros quisieron arrojar sobre ella los rencores acumulados por heridas familiares que aún no podía curar la proyección del tiempo. Pero hay una verdad incuestionable: el Mariscal López, significa para los paraguayos algo más que un personaje de su historia, es todo un símbolo que encarna la resistencia heroica, las virtudes guerreras de la raza, los atributos esenciales de la nacionalidad". Carlos Zubizarreta, Cien vidas paraguayas. Buenos Aires. Nizza. 1961, pág. 93.
 - (7) Cecilio Báez es autor de Ensayo sobre la libertad civil (1893); La tiranía en el Paraguay (1903); etc..
 - (8) Fragmento del "Apostolado patriótico" de Juan O'Leary, recogido por H. Rodríguez Alcalá. Historia de la literatura paraguaya. Madrid. Edic. S. M. 1971, pág. 47.
 - (9) Francisco Pérez-maricevich: Poesía y conciencia de la poesía en el Paraguay. Asunción. Epoca. 1967, pág. 6.
 - (10) Estrofas del poema "Salvaje" de J. O'Leary; incluido por S. Buzó Gómez en op. cit. págs. 80-81.
 - (11) Alejandro Guanes: De paso por la vida. Asunción. Imprenta Nacional. 1936. Se trata de una edición póstuma, costeadada por el Estado.
 - (12) Walter Wey: La poesía paraguaya, historia de una incógnita. Montevideo. Biblioteca Alfar. 1951, pág. 51.
 - (13) Hugo Rodríguez Alcalá, op. cit. pág. 60.
 - (14) Estrofas del poema "Las leyendas" de Alejandro Guanes, op. cit. págs. 7-8.
 - (15) "Este caserón, no era sólo la morada de la familia del poeta. Era la Patria toda, con todo lo que la nostalgia y el luto presentes podían hermosearla en el tiempo pasado, el cual tiempo, ahora, más que nunca parecía (...) mejor". H. Rodríguez Alcalá, op. cit. pág. 58.
 - (16) Walter Wey, op. cit. pág. 52.
 - (17) "Fariña Núñez vivió en el extranjero, pero de lejos cantó los temas de su patria. 'Canto secular' (1911) es un largo poema descriptivo de la naturaleza, historia y folklore del Paraguay en versos de frialdad seudo-clásica". Enrique Anderson Imbert. Historia de la literatura hispanoamericana. México. T. II. Fondo de Cultura Económica. 5ª edic. 1965, pág. 65.
 - (18) Eloy Fariña Núñez: "Canto Secular"; recogido por S. Buzó Gómez op. cit. pág. 132.
 - (19) Id. pág. 135.
 - (20) Walter Wey, op. cit. pág. 48.
 - (21) José Rodríguez Alcalá (1880-1959) Autor de Gérmenes, 1903; y de la primera novela paraguaya: Ignancia, 1905.

- (22) Martín de Goycochea Méndez (1875-1916). Este autor se plegó a la mentalidad novecentista creando relatos en los cuales se glorificaba a los vencidos en la Guerra de la Triple Alianza: "El asta de la bandera"; "La noche antes"; etc..
- (23) Rafael Barret (1874-1910): "El dolor paraguayo"; "Lo que son los yerbales"; Cuentos breves (1910).
- (24) Josefina Plá, art. cit. pág. 88.
- (25) "No sólo los políticos, sino también los escritores, se levantaron contra Barret, acusándole de ver la realidad con anteojos negros. La crueldad, el abuso, el oprobio no estaban en lo circundante, estaban en su prisma: el dolor paraguayo era un mito". J. Plá, art. cit. pág. 88.
- (26) Josefina Plá-Francisco Pérez-Maricevich: "Narrativa paraguaya: recuento de una problemática" Cuadernos Americanos. México. julio-agosto 1968, pág. 186.
- (27) Sobre el "preconcepto narcisista" ver el artículo antes citado de J. Plá y F. Pérez-Maricevich, págs. 186-187.
- (28) La noción de "perspectivismo" pertenece a Josefina Plá y se halla en sus artículos y libros sobre literatura paraguaya.
- (29) Francisco Pérez-Maricevich: La poesía y la narrativa en el Paraguay. Asunción. Edit. del Centenario. 1969, pág. 36.
- (30) Fco. Pérez-Maricevich, op. cit. pág. 30.

PERIODOS DE INCIDENCIA MODERNISTA

- (1) Es el caso del enfoque de Justo Pastor Benítez: El solar guaraní. Asunción. Edic. Nizza. 1959; de Carlos R. Centurión: Historia de las letras paraguayas. Buenos Aires. Edit. Ayacucho. 1951; y en ciertos aspectos la Historia de la literatura paraguaya. Madrid. Edic. S.M. 1971, de H. Rodríguez Alcalá.
- (2) Integran la corriente innovadora: Josefina Plá, Augusto Roa Bastos, Fco. Pérez-Maricevich y Ruben Bareiro Saguier.
- (3) Este punto se tratará en el capítulo correspondiente al Grupo del Cuarenta.
- (4) H. Rodríguez Alcalá: Hª de la literatura paraguaya. Op. cit. pág. 90.
- (5) El hecho responde a una actitud de adecuación, o de apoyo, con las nuevas tendencias literarias. Véase, por ejemplo, el distinto grado de incidencia que tienen en España, las figuras de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado sobre la Generación del "27".
- (6) Ni Max Ynsfran ni Molinas Rolón llegan a recoger sus poemas en libro.
- (7) Rubén Darío: Antología poética. Buenos Aires. Losada. 4ª edición. 1976; págs. 188-190.
- (8) Guillermo Molinas Rolón: "Ofrenda", incluida en Parnaso paraguayo. Barcelona. Casa Edit. Maucci. s/f. pág. 252.
- (9) J. Natalicio González: "Credo", recogido por S. Ruzó Gómez en Índice de la poesía paraguaya. Buenos Aires. Americanalee. 1959, pág. 190.
- (10) Correlaciónese el poema citado con "Salvaje" de J.O'Leary.
- (11) Walter Wey: La poesía paraguaya, historia de una incógnita. Montevideo. Alfaro. 1951, pág. 65.
- (12) Francisco Pérez-Maricevich: La poesía y la narrativa en el Paraguay. Asunción. Edit. Centenario. 1969, pág. 16.

- (13) Josefina Plá: "Aspectos de la cultura paraguaya. Literatura paraguaya en el siglo xx" Cuadernos Americanos. México. enero-febrero 1962, pág. 71. La autora coloca a M. Ortiz Guerrero como puente entre las promociones de "Crónica" y "Juventud". Carlos R. Centurión: Historia de las letras paraguayas. Buenos Aires. Edit. Sudamericana. T. III, 1966, pág. 37; establece una división distinta: "Simultáneamente con la aparición del grupo de "Crónica", surgió en Villarica una trilogía lírica, la integraban Manuel Ortiz Guerrero, J. Natalicio González y Leopoldo Ramos Jiménez.
- (14) Walter Wey: op. cit. pág. 62.
- (15) Manuel Ortiz Guerrero: "Schubert a tu piano", en Índice de la poesía paraguaya. pág. 178.
- (16) Manuel Ortiz Guerrero: "Suma de bienes", en Parnaso paraguayo. pág. 220.
- (17) Hipólito Sánchez Quell: Triángulo de la poesía rioplatense. Buenos Aires. Amical. 1953, pág. 59.
- (18) La nómina incluye a Raúl Batilana De Gáspari, Hipólito Sánchez Quell, Carlos R. Centurión, Efraín Cardozo, etc..
- (19) Francisco Pérez-Maricevich: op. cit. pág. 23.
- (20) José Concepción Ortiz: "Querencia", en Índice de la poesía paraguaya; pág. 210.
- (21) Supra, pág.
- (22) Hugo Rodríguez Alcalá: op. cit. págs. 104-105.
- (23) Josefina Plá: "Contenido humano y social de la narrativa". Panoramas. México. N° 8. marzo-abril 1964, págs. 89-90.
- (24) Id. pág. 85.
- (25) Francisco Pérez-Maricevich: op. cit. pág. 31.

EL GRUPO DEL CUARENTA

- (1) A. Abadie-Alcardi: "A cerca de los orígenes históricos de la conciencia nacional paraguaya" Revista Interamericana de Bibliografía. Montevideo. N° 5. Vol. xviii. s/f. págs. 42-43.
- (2) Josefina Plá: "Aspectos de la cultura paraguaya. Literatura paraguaya en el siglo xx" Cuadernos Americanos. México. enero-febrero 1962, pág. 69.
- (3) Alberto Zum Felde: Índice crítico de la literatura hispano-americana. México. Edit. Guaranía. 1959, pág. 506.
- (4) Alberto Zum Felde: op. cit. pág. 508.
- (5) Germán de Granda: "El español del Paraguay. Temas, problemas y métodos". Estudios Paraguayos. Asunción, julio 1979, pág. 20.
- (6) Germán de Granda: art. cit. págs. 39-40.
- (7) Alberto Zum Felde: op. cit. pág. 508.
- (8) Id. pág. 508.
- (9) Hugo Rodríguez Alcalá: Historia de la literatura paraguaya. Madrid. Edic. S.M. 1970, pág. 120.
- (10) Sobre este tema se recomienda: Bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay. Asunción. El Gráfico. 1975; de Josefina Plá y Bartomeu Meliá.
- (11) "El paraguayo es bilingüe; pero, aun cuando su idioma oficial es el español, con el guaraní se autentifica y sólo con él traduce cabalmente sus estados de ánimo. Para el campesino

- paraguayos son gringos(o extranjeros) todos aquellos que no conjugan la lengua vernácula de esta manera el idioma guaraní constituye una especie de caparazón con que el nativo se defiende y se aísla de la cofradía humana circundante". José Antonio Ayala: "Biografía política" Panoramas, México, N°8, marzo-abril 1964, pág.72.
- El censo de 1962 notificó que sólo el 4,4% de la población conoce exclusivamente el español; un 45,1% habla guaraní y un 48,4% es bilingüe español-guaraní.
- (12) Roque Vallejos: La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional, Asunción, Edit. Don Bosco, s/f, pág.23.
 - (13) Augusto Roa Bastos: Las culturas condenadas, México, Siglo XXI, 1978, pág.17.
 - (14) Josefina Plá: "La literatura paraguaya en una situación de bilingüismo", en Bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay, págs.5-30.
 - (15) Germán de Granda: op.cit.; Plá-Meliá: op.cit.
 - (16) Roque Vallejos: op.cit. pág.39.
 - (17) "La generación del '40" no es tal, sino que grupo. Lo formaron representantes de cuatro generaciones (si es que éstas asumieron caracteres de tal): Crónica, Juventud, L940 propiamente dicha, y un precursor de la del 50". Josefina Plá: Correspondencia personal; Asunción, 9/5/1978.
 - (18) Josefina Plá: art.cit. págs.74-75.
 - (19) Francisco Pérez-Maricevich: Poesía y conciencia de la poesía en el Paraguay, Asunción, Epoca, 1967, pág.11.
 - (20) Josefina Plá: art.cit. pág.74.
 - (21) Francisco Pérez-Maricevich: La poesía y la narrativa en el Paraguay, Asunción, Edit. Centenario, 1969, pág.20.
 - (22) Hugo Rodríguez Alcalá: "Sobre la poesía paraguaya de los últimos veinte años" Revista Hispánica Moderna, julio-octubre 1957, pág.308.
 - (23) Carlos R. Centurión: Historia de la cultura paraguaya, Asunción, Biblioteca Ortiz Guerrero, T.II, 1961, pág.261.
 - (24) Dora Gómez Bueno de Acuña: "Uno y otro", poema transcrito en Signos, Asunción, N°2, 1973, pág.s/n.
 - (25) Respecto al cultivo del erotismo en la poesía paraguaya hay que tener en cuenta que "las primeras poesías eróticas publicadas aquí, lo fueron por mí (1927, julio, "La Tribuna"). Se ha dicho y yo también lo dije, que Dorita Bueno era la primera poetisa que escribió poemas eróticos. Los unos lo dijeron porque no sabían y yo, porque no quería ponerme lacitos al escribir sobre poesía femenina. Pero la verdad es lo que anoto. Dorita empezó a escribir erótica años después. Ahora bien, es cierto que ella publicó un libro de poemas de ese carácter (y yo no) pero lo hizo en 1939". Josefina Plá: Correspondencia personal, Asunción, 18/4/1978.
 - (26) Dora Gómez Bueno de Acuña: "Aunque su fuego quema", recogida en Signos, Asunción, N°2, 1973.
 - (27) Hugo Rodríguez Alcalá: Ensayos de Norte a Sur, México, Edic. De Andrea, 1960, págs.202-204.
 - (28) Hérib Campos Cervera: "Julio Correa, creador del teatro en guaraní" Asunción, Buenos Aires, N°4, 1941.

- (29) "Correa es pesimista. No dice cuáles fueron sus sueños ni cuales sus fracasos. Nos habla de ellos de pasada y usa a menudo esta última palabra, fracaso, en poemas amargos. Siente odio y lástima hacia los hombres; odio a los malos; y lástima a los tristes(...) Lleno de piedad hacia la miseria de los desamparados, vierte en sus poemas su compasión por ellos. Y cuando la amargura y la desolación hacen presa de su propio espíritu, el poeta se apiada de sí mismo". Hugo Rodríguez Alcalá. op. cit. pág. 205.
- (30) Julio Correa: "Aguafuerte", recogido por S. Buzó Gómez, Indica de la poesía paraguaya. Buenos Aires. Americanalée. 1959, pág. 257.
- (31) Walter Wey: La poesía paraguaya, historia de una incógnita. Montevideo. Alfar. 1951, pág. 81.
- (32) Hugo Rodríguez Alcalá: art. cit. pág. 308.
- (33) Id. pág. 309.
- (34) "Porque el hombre, donde quiera se halle, aún en el rincón más antípoda, es un pedazo de patria caminando; la lleva acuestas en la cal de sus huesos, en la frágil flor de su carne, en cada cabello y en cada relámpago de la mirada. Lleva su clima en la voz y en la sonrisa; lleva sus tormentas en sus angustias y sus cóleras". L.S. "Un puñado de tierra" Signos. Asunción. N° 7, enero-marzo 1975, pág. 17.
- (35) Herib Campos Cervera: "Un puñado de tierra" I. Ceniza Redimida. Buenos Aires. Edit. Tupa. 1950, pág. 13.
- (36) Id. II, pág. 14.
- (37) Id. III, pág. 15.
- (38) "Aquí formamos una colonia respetable, trabajamos, llevamos por la noche la cabeza sobre una almohada tranquila y un largo sueño lleno de visiones nostálgicas nos ayuda a vivir(...) Todo aquello (el Paraguay) es puro recuerdo, sufrimiento, nostalgia atroz y sin remedio. Para mí lo es, lo viene siendo desde hace veinte años hasta hoy(...) Y ahora ya estamos cansados. Ya no queremos otra cosa que sentarnos a hacer, bien o mal, la caligrafía malograda de nuestro mensaje, para no morirnos del todo. Pobre voz y pobre palabra la nuestra. De eso y de muchas cosas parecidas hemos conversado con Juan Ramón, con Alberti, con otros seres tan desterrados como nosotros. Y hemos llegado siempre al acuerdo de que la mayor cobardía contemporánea, es esa de arrojar a los hijos naturales de una tierra hacia la niebla y la tierra pesada de otras patrias". Fragmento de una carta de Herib Campos Cervera a Rodrigo Díaz Pérez, citada por Carlos R. Centurión: Historia de la cultura paraguaya. Asunción. Biblioteca Ortiz Guerrero. Tomo II, 1961, pág. 227.
- (39) Hugo Rodríguez Alcalá: op. cit. pág. 136.
- (40) "Escribir era para él demasiado fácil y, sin embargo, pese a que la facilidad desvirtuó mucho de lo mejor que pudo ofrecer como poeta, contribuyó a renovar temas y vocabulario poéticos y su influencia ha sido benéfica sobre la nueva generación". Hugo Rodríguez Alcalá: art. cit. pág. 311.
- (41) Hugo Rodríguez Alcalá: "Augusto Roa Bastos y 'El trueno entre las hojas'". Revista Iberoamericana. Pittsburg. N° 39. Vol. xx, marzo 1955, pág. 26.

- (42) "Dejé de escribir versos porque forzosamente la poesía, como género, es una ocupación más estética que la novelística... Es despreciar un poco la literatura creyendo que sólo sirve para usos suntuarios. Desde luego es un adorno, el resplandor del espíritu engarzado en las letras; pero es también una herramienta para trabajar por el destino del hombre, por el mejoramiento de la sociedad, por la abolición de los males falsamente necesarios que obstruyen el camino de la libertad, aún de los males que brotan de una sociedad defectuosamente organizada y corrompida por la idea del privilegio". Augusto Roa Bastos; citado por H. Rodríguez Alcalá, Historia de la literatura paraguaya, pág. 132.
- (43) A. Roa Bastos: "Tierra"; soneto citado por H. Rodríguez Alcalá: Hª de la literatura paraguaya, México, Edic. De Andrea, 1970, pág. 134.
- (44) Antonio Machado: Poesías Completas, Madrid, Espasa-Calpe, 4ª edición, 1978, pág. 359.
- (45) Augusto Roa Bastos: "Los hombres"; incluido por Roque Vallejos en Antología crítica de la poesía paraguaya contemporánea, Asunción, Edit. Don Bosco, 1968, pág. 73.
- (46) Walter Wey: op. cit. pág. 94.
- (47) Hugo Rodríguez Alcalá: op. cit. pág. 140.
- (48) Elvio Romero: "Ronda de castigo III", Antología poética, Buenos Aires, Losada, 1973, pág. 25.
- (49) Elvio Romero: "El corazón esperanzado", op. cit. pág. 29.
- (50) Elvio Romero: "El hijo de la tierra", op. cit. pág. 71.
- (51) Franciso Pérez-Maricevich en La poesía y la narrativa en el Paraguay - págs. 29 y 30 - divide la narrativa en dos etapas: I) Romántico-modernista (1860-1940); II) Contemporánea (1940-?).
- (52) Josefina Plá: art. cit. pág. 79.
- (53) Josefina Plá-Franciso Pérez-Maricevich: "Narrativa paraguaya: recuento de una problemática", Cuadernos Americanos, México, julio-agosto 1968, págs. 190-193.
- (54) Entre los que permanecen fieles a la vertiente narcisista: Concepción Leyes de Chaves (Tava-i); Natalicio González (La raíz errante); Juan F. Bazán (Del surco guaraní).
- (55) Josefina Plá: art. cit. pág. 80.
- (56) Las obras de Gabriel Casaccia y de A. Roa Bastos fueron publicadas, en su mayoría, en Buenos Aires.
- (57) Hugo Rodríguez Alcalá: op. cit. págs. 175-176.
- (58) Josefina Plá-Fco Pérez-Maricevich: art. cit. pág. 192.
- (59) Francisco Pérez-Maricevich: op. cit. pág. 34.
- (60) Josefina Plá: "Contenido humano y social de la narrativa", Panoramas, México, N° 8, marzo-abril 1964, pág. 95.
- (61) J. Plá-Fco Pérez-Maricevich: art. cit. págs. 192-193.
- (62) Id., pág. 196.
- (63) Aunque a partir de finales de la década de los años sesenta el gobierno del general Alfredo Stroessner ha mantenido una política de apertura en algunos aspectos culturales, los exiliados sólo regresan esporádicamente al país.
- (64) La novela de Gabriel Casaccia "Los exiliados" muestra el proceso de descomposición moral de los que no pueden participar por completo de las coordenadas que rigen la vida

- argentina ni ahuyentar la nostalgia del regreso.
- (65) Hugo Rodríguez Alcalá: op. cit. págs. 176-177.
- (66) Alberto Zum Felde: La narrativa hispanoamericana. Madrid. Aguilar. 1964, págs. 203-204.
- (67) El libro más importante sobre la dramaturgia del Paraguay, y que abarca desde los orígenes hasta la década del sesenta, es el de Josefina Plá: Cuatro siglos de teatro en el Paraguay. Asunción. Municipalidad de Asunción. 1966.
- (68) Josefina Plá: op. cit. pág. 214.
- (69) Id., pág. 215.
- (70) Los nombres de los autores y de las obras más significativos son: Manuel Ortiz Guerrero ("Tintalia", 1922; "La conquista", 1926.); Facundo Recalde ("El juguete roto", 1925; "Mujer", 1927.); Miguel Pecci Saavedra ("Manos blancas", 1924; "Marfa del Carmen", 1925; "Monna Lisa y Leonardo", 1926.); Francisco Martín Barrios ("La chispa robada", 1922; "El Mariscal López", 1925.); Pedro Juan Caballero ("El pasado", "El imán", "El vencido", "El clínico"; sólo quedan los títulos porque fueron destruidas a su muerte); Luis Rufinelli ("Sorprendidos y desconocidos", 1924; "Victoria", 1926.); Arturo Alsina ("Flor de estero", "Evangelista", "La marca del fuego", "El derecho de nacer", 1927.); Josefina Plá ("Víctima propiciatoria", 1927.); Gabriel Casaccia ("El bandolero", 1932.).
- (71) En la década del veinte se estrenan en Asunción, por ejemplo, obras estructuralmente dramáticas en guaraní: "Mboraçjhu Jha Tesay" de Francisco Martín Santos, y "Mboraçjhu Pajha", de Félix Fernández.
- (72) No era posible dejar fuera de esta presentación al teatro en lengua guaraní y menos aún al de Julio Correa; ello hubiera equivalido a dar un salto de tres lustros sobre el panorama escénico paraguayo. Como el tema escapa a los propósitos noticiosos fijados, se señalan algunos títulos de sus obras: "Sandia Ygygy" (El emboscado); "Terejhó yey frente pe" (Véte al frente de nuevo); "Carú pocá" (Hambrientos); "Pleito riré" (Luego del pleito); etc..
- (73) Francisco Pérez-Maricevich: "Estudio preliminar" a Sombre-ro Ka'a. Asunción. Edit. Centenario. 1969, págs. 14-15.
- (74) "La Peña" incluía en sus audiciones no solamente números literarios y de propaganda ideológica, sino también de música, recitado y canto, constituyendo así, aquellas reuniones, verdaderos torneos culturales. Estas fiestas del espíritu se realizaban, generalmente, los domingos por la mañana. Carlos R. Centurión: Historia de las letras paraguayas. Buenos Aires. T. III. Ayacucho. 1951, pág. 374.
- (75) "Muchas obras encarpetadas llegaron al público, aunque parcialmente, por los micrófonos de Z.P.5 Radio Livieres; "La hora de Caín" y "Desheredado" de Josefina Plá y Roque Centurión Miranda; "La llama flota" y "Fuego en la cúpula" de Arturo Alsina, entre ellas. Fueron esos años impropicios a las inquietudes culturales: época en la cual los más inocentes artículos sobre teatro llegaron a estar sometidos a censura policial". Josefina Plá: op. cit. pág. 266.
- (76) Dentro del panorama teatral paraguayo, Centurión Miranda

- es recordado como un artista interesado por el desarrollo del arte escénico de su país. Escribió en castellano: "Cupido sudando" (1926), "La vida comienza mañana" (inédito); en guaraní: "Tuyú" (1933), "Che tapyi" (inédito); cuenta, además, con varias obras realizadas en colaboración con Josefina Plá.
- (77) En el lapso comprendido entre 1914-1947, el elenco del Ateneo estrena o repone en el Teatro Municipal de Asunción las siguientes obras: "Un sobre en blanco" de J. Plá y Centurión Miranda; "Sorprendidos y desconocidos", de Ruffinelli; "La Quijotesa rubia" y "El gran rival", de E. González Alsina; "Arévalo" y "Los gorriones de la loma" de Jaime Bestard; "Mientras llega el día" de A. Roa Bastos y F. Oca del Valle.
- (78) "Durante los diez años de su existencia la Escuela Municipal de Declamación y Arte Escénico ha llevado a las tablas las siguientes piezas: "El mancebo que casó con mujer brava", de Alejandro Casona; "Don Quijote y los galeotes" de M. de Cervantes, escenificación de J. Plá; "El retable de las maravillas" de M. de Cervantes; "La patente", de Luigi Pirandello; "El avaro" de Molière..." Carlos R. Centurión. Historia de la cultura paraguaya. T. II, págs. 186-187.
- (79) Josefina Plá: op. cit. pág. 228.
- (80) Josefina Plá: "A treinta años de Vy' a Raity" Signos. Asunción. N° 6, octubre-diciembre 1974, pág. 22.
- (81) Id.

111

PARTE II

JOSEFINA PLA: BIOGRAFIA



BIBLIOTECA

..

"Esta escritora de primer orden, que pudo des
tacarse ampliamente entre sus iguales y ser
una figura representativa en cualquier patria
donde la inteligencia y el talento al servi-
cio de una conciencia incorruptible constitu-
yen un honor, prefirió quedarse a trabajar en
su humilde retiro paraguayo, porque su voca-
ción y su fe, su amor por esta tierra de su
destino, son más fuertes que toda efímera am-
bición. A su gloria personal, prefiere el
anónimo heroísmo de los que construyen un ar-
te en el desierto. En este terreno arrasado
y semibaldío que en la cultura de América
representa la poesía paraguaya, la poesía de
Josefina Plá - junto con la de Herib Campos
Cervera - ha devenido escritura viva y funda-
dora de su renacimiento actual. Esta es su
gloria más pura y persurable".

-113-



JOSEFINA PLA: BIOGRAFIA

I. Niñez y adolescencia

Josefina Plá (María Josefina Plá Guerra-Galvani) nace el 9 de noviembre de 1909 en Fuerteventura, Islas Canarias. Su padre es funcionario estatal y su cargo le exige periódicos desplazamientos dentro de España, tanto es así que parte de la niñez y de la adolescencia de Josefina Plá transcurren en las Vascongadas, Alicante, Valencia, Almería...

"Era yo una muchacha despierta y mi padre me hizo estudiar tanto que estuve a punto de perder la vista. A los once años comencé los estudios secundarios, los cursaba libre, y en dos años terminé el bachillerato; en otros dos hice las materias de magisterio y comercial."⁽¹⁾

El padre era un hombre culto y disponía de una biblioteca de un considerable número de volúmenes, a la cual la niña tuvo acceso desde el período escolar; muchos libros, pero menos de poesía. Se establece de manera continua un vínculo de

lecturas de Homero, Balzac, Flaubert, Galdós, etc.; ^{pero} su sensibilidad ~~será~~ **tempranamente** ~~tempranamente~~ lírica y

"a los catorce años publiqué mis primeros versos bajo profiláctico ~~seudónimo~~. En seguida otros, con mi nombre, en una revista de San Sebastián, Donostia (...). A los pocos días aparecieron por casa unos señores muy desenvueltos, portando unas cámaras fotográficas; venían a ver a la potisa prodigio. Me preguntaron si había leído a Rubén y a Amado Nervo, les contesté que no; les pregunté a mi vez si habían leído a Baudelaire y a Mallarmé, y me dijeron que no. Se fueron descontentos de ambos desencuentros, su pongo, porque no publicaron nada." (2)

Si la vocación literaria y la poética habían despertado tempranamente en su vida, también el amor da su fruto precozmente, y no por ello de valor efímero. Por el contrario, su relación amorosa juvenil será factor primordial y determinante en su vida futura.

"Tenía yo 15 años y había ido a pasar unos días a Villajoyosa, con mi hermanita, a casa de una tía. Nos invitaron a una fiesta, en la que estaba Andrés, vestido de blanco, con aquella mirada de sus ojos azules. También él quedó prendado de los encantos de la niña - bromea con un dejo de coquetería - y de inmediato me pidió que posara para un retrato. Se imagina lo escandaloso que eso sonaba en

una familia tradicionalmente burguesa de la España del veinte y pico (1923). El nuestro fue un noviazgo de tres años, en los cuales nos vimos durante una semana y nos escribimos cientos de cartas."⁽³⁾

Ella es una adolescente, y él un hombre de 36 años; eso acarrea problemas, ya que la familia de la novia se opone al noviazgo. Cuando concluye sus vacaciones, Andrés Campos Cervera, paraguayo de origen, abandona Villajoyosa y regresa a Manises, donde ejercitaba la técnica - aprendizaje e innovaciones - de ceramista. Abocado con febril vocación a su tarea,

"no consiente en ceder a los cocedores profesionales el trabajo agotador de la cochura, especialmente cuando se trata de reflejos. Halla un placer integral en el manejo (a ciegas, guiado sólo por ese tacto peculiar que sólo conocen los identificados con el espíritu del fuego) del combustible, graduándolo en cantidad y calidad, guiando la llama con la varita mágica de la intuición."⁽⁴⁾

Luego de una exposición celebrada en Madrid - que fue merecedora del elogio de la crítica - y en Alicante, el artista abandona España en 1925, al caducar el plazo de la beca y la prórroga de que disfrutaba.

Ha sido necesario abrir este paréntesis en la vida de la autora para hacer una breve referencia al hombre que, por medio del amor, trastocó el destino de la jovencita. Aquellas

regiones lejanas y quiméricas de las Misiones Jesuíticas paraguayas, de las que había tenido noticias por vez primera en una de las tantas veladas familiares, en que su padre leyó en alta voz un relato sobre esa parcela cultural y humana de América, habían suscitado curiosidad e inquietudes en ella. Mientras el novio regresaba a Asunción, la novia permanecía en Almería - lugar adonde había sido trasladado su padre -, sin que mediara entre ambos enamorados la posibilidad de una despedida. Dos años después, desde la capital paraguaya, Andrés Campos Carvera envió los poderes para contraer matrimonio, así como el dinero para costear el viaje de su futura esposa.

"El artista jamás pisó Almería. Pero allí, sin embargo, se casó. Es decir, allí se celebró la ceremonia de la cual no participó el novio personalmente. Ocupó su lugar frente al altar y en la mesa del Registro, Francisco Villaspesa, hermano del célebre poeta (poeta también él) (...) Y en Almería aparecieron, a la par que en Asunción las crónicas de la boda."⁽⁵⁾

II. En tierra paraguaya

La recién desposada pisa tierra paraguaya el día 19 de febrero de 1927.

La juventud de Josefina Plá y la magnitud de su arriesga-

da resolución - viajaba sola y aún no tenía cumplidos sus dieciocho años - informan de un temple bastante peculiar y fuera de lo común en una mujer española de la década de los años veinte. Este espíritu indómito, esta prontitud en asumir la problemática que implica la convivencia, con el ser amado, sí, pero en un ámbito geográfico y humano presentido apenas, quizá, a través de la imaginación y la fantasía, se constituye en módulo esencial de su modo de ver y de enfrentar la vida.

Al día siguiente de la llegada, el matrimonio se traslada a la quinta paterna de los Campos Cervera, a Villa Aurelia, a sólo unos pocos kilómetros de la capital, en donde permanecerá durante dos años.

"Durante esa etapa tuvo ocasión la esposa de aprender ella también cerámica, ejercitándose en todos sus aspectos, inclusive en el duro y pesado de la quema, prolongada por varias horas en el horno a leña. Ese trabajo continúa en la casa de Asunción. Se trasladan a ella definitivamente a fines de 1928."(6)

Allí compraron una vivienda esquinera - la misma que hasta el día de hoy habita Josefina Plá -, situada en la confluencia de las calles actualmente denominadas Estados Unidos y República de Colombia.

A efectos de paliar la difícil situación económica por la que estaban atravesando, el esposo dicta clases en el Instituto Politécnico, pero era evidente que sus aptitudes no le in-

clinaban a la labor docente sino, fundamentalmente, a la creativa, de manera que Josefina decide iniciarse como redactor periodístico en distintos periódicos locales.⁽⁷⁾

Joven y dinámica, rápidamente se integra al quehacer artístico local: colabora - y también crea por sí sola - con su esposo en la elaboración de cerámicas altamente calificadas y, desde "El orden" primero, desde "La Nación" después, desenvuelve una labor periodística infatigable que a la vez incluye el trabajo de columnista y de corresponsal. Cabe señalar que hasta el presente constituye un enigma indescifrable comprender y señalar la fuente de la que extraía - y sigue aún extrayendo - ese ímpetu extraordinario que la llevaba a multiplicarse en distintas tareas del campo intelectual y artístico, desempeñándose en todas ellas con innegable acierto.

La fuerza vivificante y contagiosa que la animaba, redundó considerablemente en beneficios del quehacer artístico de Campos Cervera, quien, habiendo incursionado en la pintura y en el grabado, ya desde 1920 orientaba su vocación hacia el "arte del fuego", logrando así una exacta plasmación de sus inquietudes artísticas.

El montaje de una exposición de cerámica requiere tiempo y sabiduría, ya que exige una rigurosa selección del material a exhibir; y más aún si se tiene en cuenta que dichas exposiciones habían de llevarse a cabo en un marco tan limitado como lo era Asunción del Paraguay. Una actividad denodada, un esfuerzo constante en el orden físico tanto como en el intelectual, y la excelente factura de los materiales expuestos,

todo, en fin, coadyuvó a que la muestra constituyese un éxito rotundo.

Arte y remuneración económica corrieron, aunados, la senda gratificante del reconocimiento cualitativo y cuantitativo.

"La exposición se realizó en el salón llamado 'de Alegre', en la calle Palma, del 18 al 25 de agosto de 1928. Dos novedades: en el catálogo aparece ya como expositora la esposa del artista; y el nombre de Andrés Campos Cervera es sustituido por el de 'Julián de la Herrería', con las siglas J.H." (8)

La importancia de este primer logro radica en que Josefina Plá, que había asimilado ávidamente los conocimientos impartidos por su esposo, en esta muestra de la que participa ya revela que ha logrado integrar, a su plástica, las figuras voluptuosas y telúricas pertenecientes a la mitología guaraní. No es de extrañar, por consiguiente, que su intervención en las exposiciones de Julián de la Herrería - en las cuales la exhuberancia tropical del paisaje y los mitos aborígenes desempeñan un papel fundamental - fuera tan meritoria como exitosa.



Josephine 1814--also 1923--

III. Los proyectos se cumplen

Está latente el proyecto de un viaje a Europa, que siempre se veía postergado por insoslayables razones económicas, pero, no obstante,

"La pareja desborda optimismo, y enseguida entrevé la solución de una nueva muestra al año siguiente: muestra para la cual trabaja el artista en un alarde de actividad exasperada durante varios meses. Su esposa, por su lado, sigue trabajando en los diarios, y también en la radio (ZPX1 Radio El Orden); allí actúa como locutora - la primera en el Paraguay - en los cortos ratos libres ayuda en el trabajo." (9)

La muestra se realiza en junio de 1929, en los salones del "Gimnasio Paraguayo", y el éxito resulta ser tan completo que lo en ella recaudado permitirá que se haga realidad el anhelado proyecto de viajar a Europa. Embarcan el 5 de octubre de 1929. Su permanencia en España será por un lapso de dos años. Tras las sucesivas escalas en Vigo, Madrid y Murcia, le sucede la radicación estable en Manises.

"Pronto comienzan a colgar de las paredes los primeros frutos del trabajo de ambos. Algunos pequeños motivos pa-

plás rompen la marcha. Son más bien ensayos de materias, que preparan la segunda colección de motivos guaraníes proyectados. Su esposa pinta también platos y otras piezas que, puestas a la venta en una pequeña tienda de arte (nº 13 de la calle del Mar) ayudarán económicamente a solventar los gastos de la estada." (10)

Del esfuerzo mancomunado y constante, saldrán variados platos, con originales composiciones basadas en la temática indígena y realizadas en cuerda seca; esculturas y piezas con motivos polinesios, pertenecientes exclusivamente a Josefina. El valor artístico de estos objetos pudo ser admirado en el Salón del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en donde fue inaugurada la exposición el día 10 de diciembre de 1931. La crítica fue muy favorable; ambos esposos recibieron sus auspicios y ello se vio reflejado en el crecido número de compradores que pusieron de relieve el mérito de los materiales expuestos y, a la vez, brindaron muestras de estímulo para con los orfebres.

Pocos meses después, el 5 de marzo de 1932, en Valencia, cogen el barco que los reintegrará a tierras americanas, portando, desde luego, una esmerada selección de piezas de cerámica.

Nuevamente en América, Josefina Plá prosigue su labor periodística, desempeñándose como secretaria de redacción en el periódico "El liberal", y su indeclinable entusiasmo la llevará a abocarse con un espíritu de iniciativa a todas lu-

ces extraordinario, a la empresa que aparece como una perentoria necesidad: la fundación de un teatro nacional - tarea esta en que comparte responsabilidades con Roque Centurión Miranda -. La atmósfera política se enrarecía progresivamente: comienzan a confirmarse los rumores que circulaban sobre la penetración boliviana y de su acción sobre los fortines fronterizos; el conflicto internacional era inminente. Son los prolegómenos ineludibles que luego desencadenarán la Guerra del Chaco, conflicto bélico que estallará, en efecto, el 18 de junio de 1932, y que se prolongará hasta 1935.⁽¹¹⁾ Desde sus trincheras particulares, los artistas comenzarán a brindar su cuota de apoyo a la patria, en forma activa y constante. Así, por ejemplo, el teatro de Julio Correa exalta los valores paraguayos y nuclea a toda una nación bajo un mismo sentimiento patriótico. Entre los artistas plásticos cobra cuerpo la idea de organizar una exposición en Buenos Aires, cuyo objetivo sea la divulgación de la vitalidad que, aun en tiempo de guerra, posee una cultura prácticamente ignorada en el continente.

Corre el año 1933; concurren a Buenos Aires Albornoz, Samudio, Delgado Rodas y Julián de la Herrería. La exposición constituyó un auténtico éxito, especialmente para el último de los nombrados, quien comparte en buena medida la dimensión del nuevo galardón obtenido: en los meses previos al evento, Josefina había desplegado una actividad inagotable para que el esfuerzo se viera coronado por el éxito. Y es en este mismo año cuando Josefina Plá corrige el conjunto de poemas - compo-

siciones adolescentes, en su mayoría - que en el año siguiente serán recogidas en su poemario "El precio de los sueños".

IV. El segundo viaje a Europa

El 17 de octubre de 1934 el matrimonio parte nuevamente rumbo a Europa. Una vez en España, fijarán su domicilio nuevamente en Manises, en donde continuarán con el mismo empeño su labor de ceramistas. Efectúan viajes de corta duración por Málaga, Alicante y Murcia. La catástrofe que supuso la Guerra Civil Española - con la sangría inacabable de un pueblo en guerra fratricida y con un saldo inmenso e irreparable de víctimas - imposibilita el regreso a Paraguay, que tuvieron programado con anterioridad al estallido de la Guerra. Su permanencia debe, pues, prolongarse forzosamente, porque, al desencadenarse la huelga general, no logran llegar a tiempo para embarcarse con destino a América; después, la constante demanda de pasajes y las distintas derivaciones que aquella situación de caos trajo como consecuencia, impidieron, en fin, la concreción del anterior proyecto.

"El artista y su esposa presenciaron, en Vinaroz, ese 18 (de julio de 1936), escenas que quizá se repitieron en muchos puntos de España: los obreros acudiendo a las carreteras y pasos a nivel, armados de fusiles de caza y

de chispa, de viejos revólveres; de garrotes, algunos. Corrían sin dirección, con la misma ropa y mugre que traían de la jornada de trabajo en la fábrica o en el campo, sin tiempo para refrescar la cara en el lebrillo familiar. Corrían, sin muchos saber quizá a dónde, ni para qué; algunos no volvían."⁽¹²⁾

La angustiosa situación colectiva precipitará un contratiempo de grado y alcance imprevisibles: el 11 de julio de 1937, tras una breve enfermedad, muere Julián de la Herrería. La guerra continúa. Josefina Plá, desolada y desesperada ante la muerte del amado compañero y ante la álgida situación que su patria padece, deberá sobrellevar esa doble angustia durante inacabables meses, amén del contratiempo que le supone una espera siempre prolongada en la que no surge ninguna posibilidad de emprender el regreso a América. Para sobrevivir, deberá vender pertenencias innumerables, hasta que sus baúles se vacían totalmente.

En Villajoyosa se reúne con su familia y allí recibe una carta que ha desafiado lo convulso de la situación. Es de Roberto Huber, con cuñado de la autora, y en ella le promete facilitarle el dinero para que adquiera el pasaje de regreso: la viuda reintegrará el empréstito con piezas de Julián de la Herrería. Con premura acepta la propuesta. Poco tiempo después una nueva carta le comunica que en Marsella le aguarda un pasaje. Pero ello supone la solución para el segundo eslabón del problema, y aún resta solucionar económicamente el traslado en

avión-- Única posibilidad - desde Barcelona a Marsella, que exige contar con un dinero de que la viuda no dispone.

"En los baúles exhaustos sólo quedan unos cubiertos, un tapado de pieles, y dos cajas de zapatos llenas de estampillas del Paraguay que se trajo en su viaje." (13)

En Valencia, en una casa filatélica, venderá esos sellos, de los que en reiteradas ocasiones había estado próxima a desembarazarse. Como las emisiones filatélicas paraguayas eran de mala calidad y de reducido número, comportaban, por lo tanto, un carácter perecible que las volvía más cotizables. Obtendrá, por ellas, una suma de dos mil quinientas pesetas.

Desde el puerto francés zarpará, por fin, en abril de 1938, rumbo a Paraguay. Atrás quedan una patria en sombras, el esposo muerto y múltiples pertenencias (especialmente en libros y en cerámicas), todo condenado a perderse en esos años azarosos.

".....

La trinchera en acecho es ya casi una fosa.
El surco que a los muertos abráis, será trinchera.
Como han de alzarse un día, no necesitan hora;
¡Sembrad, enterradores, cara a la primavera!

.....

(Odio y amor se juntan en una sola herida
y es dulce el odio y al amor nos duele...)

Enterrad vuestros muertos. Su trabajo comienza
ahora que descansan sus mortales agravios.
¡Cómo os gritan su grito de cólera y vergüenza
con la tierra en los labios!"⁽¹⁴⁾

El regreso a América, agotada psíquica y físicamente, y con los bolsillos exangües, no constituye el inmediato cese a sus dolorosas y aglutinadas vicisitudes. El gobierno paraguayo, receloso de la presencia de esta mujer que emergía de una nebulosa que acentuaba su densidad abatiendo la República, determinó que fuese confinada a Clorinda (Rep. Argentina). La viuda, aunque compungida, mantuvo su entereza. En su esforzada labor de periodista, desarrollada en los difíciles momentos de la Guerra del Chaco, encontró las credenciales pertinentes para vencer la desconfianza de las autoridades y a los pocos días ocupaba su casa asuncena.

La situación política era inestable en Paraguay, continuamente convulsionado por una serie de luchas intestinas; paradójico colofón de ese lazo de hermandad que había mantenido a los paraguayos unidos en la crucial coyuntura de la defensa del suelo patrio.

"La incertidumbre era atroz. El fin o la continuidad de

los gobiernos dependía del capricho de los militares. Las Fuerzas Armadas estaban en permanente rebeldía, latente o activa, y nadie se despertaba nunca a un nuevo día con la seguridad de que la Marina, o la Caballería o algún regimiento del Chaco no se había sublevado o de si incubaba o no un golpe de Estado en el seno de alguna de las banderías en pugna."⁽¹⁵⁾

Es fácil deducir que frente a semejante clima el oficio del intelectual queda relegado en la medida en que no podía contar con la seguridad diaria de estar haciendo uso de la escala de valores adecuada con los intereses de los gobernantes de turno; éstos varían con tanta frecuencia que se hacía difícil cogerles el ritmo. No se está haciendo referencia a la necesaria supeditación del artista a las fluctuantes banderías, sino a la medida con que debía desenvolverse; ni siquiera la independencia de criterio total, la "apolitividad", en relación con los intereses partidarios podía asegurar la necesaria libertad para crear. Quizá este rasgo caracterizador - o definidor - de la sociedad paraguaya sirva para comprender y valorar mejor el esfuerzo ciclópico desarrollado por Josefina Plá en las diversas áreas del arte; la constante actualización de su compromiso, la calidad de su apostolado intelectual y artístico.

En las entrañas mismas de la América del Sur, un país ha conseguido vencer el grado de ajenidad - o marginación - al que se hallaba supeditado debido a factores de diversa índole⁽¹⁶⁾

gracias a la labor tenaz de Josefina Plá. Ella se alza, excepcionalmente, detentando una múltiple actividad que cubre los campos de la creación y de la investigación cultural. La tarea ha sido ardua. Algunos pueblos continúan esgrimando, frente al extranjero, cierta capacidad agresiva de recelo. Esta es fruto de la extraña y ancestral devoción hacia el culto de la tierra natal que, si bien no han logrado descifrar en sus resortes más íntimos, lo consideran inalienable. Conquistar el "corazón de América" es oficio harto difícil pues son muchos los que califican de inadecuada la participación foránea en el quehacer cultural nacional, por juzgarla como menoscabo a ese sentimiento confuso de nacionalidad. Un amor constante - casi enconado a fuerza de ser pasión - permitió a Josefina Plá abrirse camino en una sociedad que le oponía obstáculos, y lograr echar raíces en ella, acuñar su carta de ciudadanía local sin trámite legal alguno. En un constante empeño por rescatar a su patria adoptiva del oscurantismo y de los falsos preconceptos basados en erróneas y apresuradas valoraciones, buscó desentrañar los orígenes auténticos de la cultura paraguaya en su más apreciada medida, pues tal tarea la llevaba a recontrarse con la huglla espiritual de España, siendo ella misma un hilo de su continuidad.

Una siempre inconclusa nómina señalaría su actividad polifacética: ceramista; profesora, a la vez, en este arte; periodista; autor lírico, dramático y narrativo; catedrático de literatura; conferencista; investigador, ... Para poseer información más exhaustiva es necesario recurrir a su "Ficha bio-bi-

bliográfica" que incluye los hitos más relevantes de sus actividades. (17)

El hecho de que el crítico remita al lector a un inventario no implica que ignore y eche por la borda la dinámica vital de la mujer Josefina Plá; en ella la actividad intelectual en beneficio de su patria de adopción absorbe su tiempo. La vida privada, cotidiana, siempre colmada de fervientes luchas, más que en una recopilación de datos, está en su obra, en ese edificio que aún continúa levantando; ese es el lugar adecuado si se la quiere encontrar.

"Una experiencia aparte y sagrada: la del nacimiento de mi hijo. Y después andando el tiempo, a la vuelta de unas vueltas, otra experiencia inefable, la de los nietos, corola y pluma, pétalos y gota de rocío.

Y entre medio el trabajo, para ganarse una vida casi siempre amarga. Pero lo amargo es uno de los sabores de la vida: no el único, ni el menos vital, o el menos constructivo. Y si no hubiese en la vida otros sabores, cómo sabríamos lo que es amargo?

Y las lecturas. Es una contradicción...? leo poquísimo poesía. En cambio, mucho teatro y novela, y soy capaz de gustar de los autores más opuestos al parecer. He permanecido fiel a las lecturas de mi infancia - Novalis, Goethe, Rousseau, Rojas, Calderón, Gaudelaine, Mallarmé, Verlaine- pero vibro con lo nuevo o lo auténticamente nuevo, lo que nos revela más profundamente cada día. Y hay en el teatro

tres autores - Sófocles, Ibsen, Pirandello -, y en la novela también tres - Kafka, Huxley, Faulkner - que leídos en la infancia o en la primera juventud, son algo mío. Pero no le quitan el gusto a lo después venido; y un libro y el silencio siguen siendo para mí, como en la infancia, condiciones de felicidad."⁽¹⁸⁾

-133-



Josefina Plá --años 1978-1980--



NOTAS

- (1) Pepa Kostianovsky: "Josefina Plá. Memoria y balance." A.B.C., Asunción, 23/8/78.
- (2) Josefina Plá: "Autosemblanza escrita a pedido de un periodista extranjero". Mando copia cedida por la Sra. Plá y que in cluyo en el Apéndice de este trabajo.
- (3) Pepa Kostianovsky: art. cit.
- (4) Josefina Plá: El espíritu del fuego, Asunción, Imprenta Alborada, 1977; pág. 83.
- (5) Josefina Plá: ob. cit. pág. 95
- (6) Josefina Plá: ob. cit. pág. 97
- (7) Sobre la labor periodística que desarrolló Josefina Plá, consúltese el libro de Carlos R. Centurión: Historia de la cultura paraguaya, Asunción, Biblioteca Ortiz Guerrero. Tomo II, 1961, pág. 161.
- (8) Josefina Plá: ob. cit. pág. 98
- (9) Id. pág. 100.
- (10) Ibíd. pág. 109.
- (11) "La Guerra del Chaco fue urdida por conocidos 'trusts' que creían haber descubierto yacimientos petrolíferos en la zona chaqueña entre Paraguay y Bolivia, donde las fronteras no estaban bien precisadas. Ambos países, presionados políticamente por dichos 'trusts' exigieron para sí la propiedad de los presuntos yacimientos. Después de una guerra sangrienta, se comprobó que tales depósitos no existían (...) La Guerra del Chaco es considerada como un ejemplo de la política económica neocolonialista" Günter Lorenz, Diálogo con América Latina, Barcelona. Edit. Pomaire, 1972, pág. 276.
- (12) Josefina Plá: ob. cit. págs. 136-137.
- (13) Id., pág. 150
- (14) Josefina Plá: "Sembrad, enterradores, cara a la primavera" en Antología crítica de la poesía paraguaya contemporánea p67.
- (15) Hugo Rodríguez Alcalá: "Josefina Plá, española de América, y la poesía", Cuadernos Americanos, México, Nº 4, Julio-Agosto 1968, pág. 83.
- (16) Este punto se analiza en detalle en el capítulo correspondiente al "Grupo del 40".
- (17) Josefina Plá: "Ficha bio-bibliográfica (abreviada)" (inédita).
- (18) Josefina Plá: "Autosemblanza escrita a pedido de un periodista extranjero".

135

PARTE III

APROXIMACION A LA LIRICA DE JOSEFINA PLA

SU CONCEPCION POETICA

LA PROBLEMÁTICA DEL TIEMPO

El poeta lírico entabla un diálogo con el mundo; en ese diálogo hay dos situaciones extremas: una de soledad, otra de comunión... No importa que el poeta se sirva de la magia de las palabras, del hechizo del lenguaje, para solicitar a su objeto; nunca pretende utilizarlo como el mago, sino poseerlo como el místico.

Octavio Paz.

APROXIMACION A LA LIRICA DE JOSEFINA PLA

A) Presentación de su obra publicada

El quehacer poético de Josefina Plá es constante decantación de la palabra. Este carácter inscribiría su lírica en la ambiguamente llamada "poesía culta", pero tal rotulación no implica que no atienda a lo popular. En su verso laten profundas y universales cuestiones humanas, más allá de las divisiones y definiciones con que se intente catalogar la expresión poética. El amplísimo bagaje cultural de la poetisa no le permite obviar ciertos carriles que, inexorablemente, la conducen a una forma y decir elaborados.

Cabe formular la interrogación, siempre tenida en cuenta por parte de la sociología del arte, de si el poeta está determinado culturalmente por su clase social, es decir, si su opción al elaborar una poesía culta o una poesía popular es plenamente libre, o si, en cambio, su cosmovisión - y por ende, su apelación a un cierto lenguaje, su preocupación por reflejar estos o aquellos problemas, el ángulo de incidencia social que aspira que su obra posea, etc. - se halla en dependen

cia directa con la clase social a que pertenece. (Al hablar de literatura popular no estamos aludiendo al problema del consumo, sino al carácter que detenta la misma.) Pero este punto queda obviado en el caso de Josefina Plá, cuyo humanismo, sin filiación partidaria de ideología alguna, la lleva a crear una poesía fundamentalmente intimista, que busca ahondar en los interrogantes universales que asedian al hombre, y plasmar estéticamente las posibles respuestas.

"Nosotros damos la cuestión por superada para aceptar, simplemente, los datos que se transparentan del hecho psicológico creativo (...) o sea, que la obra literaria (...) es testimonio de una realidad a la que el escritor se enfrenta en una gama infinita de actitudes, que van desde la conformidad átona, la aquiescencia gregaria (estereotipo) o la movilización por motivos externos (literatura dirigida) a la rebeldía abierta o sea la expresión neta de la unicidad creativa. Fue Camus quien dijo que el escritor es testigo de su tiempo. Un tiempo que le rodea y del cual, por tanto, emerge; del cual es producto y al cual da una imagen." (1)

La crítica de la labor poética de Josefina Plá no puede resumirse en un breve haz de páginas; ello equivaldría a minimizar una producción que, si bien no es excesivamente abundante, sí es esmeradísima y de alto valor artístico. La recatada amplitud de su creatividad lírica se aviene con la profundidad

de su pensamiento, y el manejo de nuevos usos estilísticos redundan en originalidad expresiva. Ambos factores son incuestionables fundamentos para la perdurabilidad de su poesía.

Josefina Plá - lacerado cuerpo presente, carácter inédito, femineidad a ultranza - plasma su personalidad y su quehacer lírico dentro de inalienables supuestos previos: autonomía intelectual e independencia ideológica, como ya ha sido dicho. Su cosmovisión procede tanto de su experiencia vital como de su propio campo cultural; como intelectual, considera apenas permisible escapar de los cánones que señalan que el arte es una forma o intento de comprender, de ver, y de ser. El proceso de decantación, purificación y "aberración" en el que incurre la poetisa, no es sino intento - muchas veces estereotipado - de aprehensión de lo humano, de un sentir cósmico unificante, de hacer partícipe al lector de una visión o experiencia del mundo que le permita una identificación empática. En Josefina Plá existe el esfuerzo intenso de ligar la realidad íntima con la exterior, de objetivar sus vivencias.

"Así esa realidad que se hace comunicable a través de la literatura, no es sólo un sistema orgánico de hechos externos concretos y objetivos; en ella han actuado, completa y dinámicamente, los sentimientos, las emociones, los "movimientos del alma" y en ella se imbrican elaboraciones intelectuales o imaginativas, intuiciones, desde las más simples a las más abstrusas. Y, desde luego, el inmen-

so material del subconsciente individual donde se acumulan las vivencias subliminares, cuyo papel detonador en la llamada tradicionalmente inspiración es decisivo." (2)

En el camino del arte perdurable, lo simple y lo fútil no conducen a ningún lugar; esta poetisa eligió el difícil camino del eterno presente, de la trascendencia de un verso que siendo la mayoría de las veces grito, se eufemiza en sossegado reproche o en plegaria. Sostenido equilibrio de fuerzas potenciales: instinto de fiera acosada y ser racional que acepta la dimensión de la herida no buscada y que, sin embargo, sigue y asume hasta las raíces del vértigo.

"La poesía de Josefina Plá se ha hecho en la forja solitaria y solidaria de este compromiso entrañable consigo misma y con una colectividad abrumadora de infortunios, frustraciones y fracasos: en un compromiso a fondo con la suerte de la humanidad entera amenazada por la ominosa sombra de la catástrofe final. De él ha debido sacar su coraje y su fe. Poesía absorta e inteligente, ha logrado extraer del temor visceral a la poesía su pureza y su claridad, sin ahogar dentro de sí la pulsación de esa vasta marejada de dolor y esperanza de la que procede. Tiene detrás, con palabras de Faulkner, "esas viejas verdades del corazón y del universo, sin las cuales el hombre no podría prevalecer". (3)

La crítica especializada comienza, comúnmente, por establecer etapas delimitativas en la labor artística de un autor tomando como base su cronología vital. Así determina un paralelo entre la etapa biológica y la creación, sin atender a que el hecho poético posee su propia dinámica. A pesar de la deficiencia de esta escala evaluativa suele ocurrir que la primera producción encaja muchas veces perfectamente con la etapa vital; esto sirve, inclusive, para justificar los yerros de los pasos inaugurales en aquellos casos en que existe luego una evidente recuperación. También es hecho sabido que todo hacedor maneja - o por lo menos convincentemente lo intenta - principios rectores asimilados o imitados de maestros. Atendiendo a estas dos puntualizaciones - cronología y ascendencia - es posible afirmar que la lírica de Josefina Plá nace madura y sólo tolera el camino de la ascensión o evolución sin advertirse dosaciertos ni imprecisiones en el compás creativo. Su lírica no trueca los valores íntimos del sentir individual en la adopción de un sistema normativo que paralice la rigurosidad del hábito creador. El ademán desmedido o displicente, incuestionable indicio de ausencia de originalidad, o de balbuceo, falta ya en su obra inicial.

I. "El precio de los sueños" (1934)

Josefina Plá arriba a la poesía compilada a los veinti-

cinco años con un libro que significó una ruptura ante la anquilosada lírica paraguaya.

"La aparición de aquel libro inaugural - en varios sentidos - abrió una honda brecha en la lírica paraguaya formada - salvo unos pocos acentos premonitorios - por la repetición de la nostálgica y elegíaca surgida del desastre nacional de 1870, que atrasó su cultura y la segregó al ritmo histórico de la vida americana, arrinconándola en el aislamiento de un país sembrado de visibles e invisibles escombros. Durante más de medio siglo, sobre esta poesía nacional flotó la funeraria atmósfera de las "necias" que habían llenado de costumbre la memoria de los poetas, más que de los impulsos de una auténtica vivencia." (4)

Los poemas, inéditos para un medio intelectualmente provinciano, constituyeron el asentamiento de un aura que la poesía nacional había desconocido. El verso es sometido a una implacable depuración de estilo sin que ello atente contra la fluidez expresiva, ni contra la clara validez conceptual. La poetisa abarca, desde este libro, una problemática a la vez ideológica, cultural y estética, asentada en coordenadas espaciales que no toleran el servilismo en el que tantas veces cae el creador novel. Su lírica emana de una

"visión profunda, una dialéctica vital entre el mundo y

el transmundo, entre la vida y la muerte, entre el amor compartido de la carne y el amor deseante y vivido en es píritu, en tiempo transmutado."(5)

Hay en su verso casi una contención ritual; reincidiendo en tópicos busca la forma apropiada - solemne y difícil depuración versal - desdeñando los pruritos modernistas y sus secuelas, que aún imperaban dando frutos pobres y tardíos. La suya es la labor del artífice pero el resultado no es gratuita filigrana del verso.

"En ese marco casi mineral por lo infecundo, abrió su oscura flor "El precio de los sueños" y con él se instaló en nuestra literatura el fuego revelador que consume lo que es hijo de la muerte y del olvido, para dejar reverberante y desnudo el íntimo núcleo de verdad que cada existencia humana lleva en lo profundo de sí, y que es, sin duda, la real esencia y la razón de ser de la palabra poética."(6)

No obstante la juventud de la autora, sus composiciones traslucen la presencia torva, el ceño adusto del tiempo como mecanismo destructor:

.....

"Quiero que hagas la historia de mi carne amorosa,
y entre tus brazos florecer y marchitarme.

Sólo tú, que supiste cuál fui fresca y hermosa,
podrás, mañana, mustia, perdonarme...! (7)

La alegría de la juventud, el florecer vital, conlleva el rictus amargo al ser tempranamente conocedor de las concomitancias temporales a que está sujeto el hombre. Si se atiende, por ejemplo, al esbozado "carpe diem", la situación vital planteada tiene aristas aproximativas con el grito hedonístico, casi orgiástico - mimesis de la angustia - del verso de Juana de Ibarbourou en el poema "La hora", del libro "Las lenguas de diamante" (8)

En la obra de Josefina Plá, el cariz filosófico o reflexivo - constante en su poesía - tiene la virtualidad de contener la ebríedad de goce en la entrega amorosa del amor correspondido. Inclusive se aprecia ya la monovalencia de su sentir orientado hacia un imperecedero sujeto amoroso ante quien quiere justificar su tiempo, los años que vendrán en virtud de otros que se fueron, cumpliendo la inexorable ley del devenir histórico del hombre. Hay un dolor presentido y apenas exteriorizado; una confesión repleta de pudor vuelta necesidad imperiosa de ser justificada ante lo que no pidió: vejez. La valoración ayer-hoy es la necesaria revisión; la aceptación de tal premisa le garantizará paz y consuelo.

El poemario es prólogo o punto de partida de los temas que se transformarán en sustancia matriz de toda su obra. El manejo de un sistema recurrente no implica de ningún modo síndrome de pobreza creativa. Todo lo contrario; en el nuevo tra

tamiento está el acierto del hallazgo y también el comienzo de la búsqueda aquilatada.

"De hecho, un inventario temático, estilístico o formal descubriría las apariencias de un paisaje escueto, siempre igual a sí mismo, cuyas erosiones como cicatrices de quemaduras aparecen estriadas en la dirección de ese alisio que sopla invariable y calcinante a ras de él. Es bien sabido que todo auténtico creador se repite siempre, ya que no tiene otro molde donde vaciar sus intuiciones, sus experiencias y sus sueños más que esa obligación que lo ocupa por entero y que modela su expresión a una temperatura constante y avasalladora. En este sentido, la poesía de Josefina Plá es formal y estructuralmente monótona - tal vez sería más exacto decir monotonal - por la extrema concentración de elementos (...). Lo que importa en ella son sus esencias; el latido de su tiempo interior en el que palpita la presencia de ese mito genésico que por ser el de la especie lo unifica con el ritmo de la existencia humana, trascendiendo de lo personal a lo universal." (9)

La problemática del ser en el mundo, y no la mostración de un anecdótico personal que se agota en la vivencia melancólica o esperanzada, es la base sobre la que se elevan sus poemas. Progresivamente, los sueños se irán marchitando - desde ya la pena y la derrota recorren su lírica -, la vida le

exige demasiado, cada vez más, hasta acercarla al límite donde está prohibido soñar. Aunque intente sustentar su existencia en la singularidad de la inalienable personalidad, y sus versos suenan desafiantes:

"Que tu pasión sea cierta o te engañes, qué importa?
Que me traiga placeres o dolor, qué más da?
A esta inmensa esperanza que a mi alma tiene absorta,
la verdad ni el engaño defraudarla podrá.

Porque el beso que sueño no es tuyo sino mío:
la anhelada palabra, sólo yo la diré.

..... (10)

el dolor en sus distintas categorías - pérdida del ser querido; finitud a que está sujeto el hombre; invalidez del ejercicio de la voluntad para aprehender felicidad y sosiego - constituirá la argamasa de sus construcciones poemáticas.

II. "La raíz y la aurora" (1960)

El segundo libro de poemas de Josefina Plá aparece en 1960. El lapso de veintiséis años - la poetisa tiene ahora el doble de edad que cuando publicó "El precio de los sueños" - no implica, sin embargo, silencio poético; y se justifica si

se atienden dos razones: a) la fecundísima y exhaustiva labor que desarrolla la autora en otros campos artísticos y culturales, la incidencia de este factor queda explicitada en parte de la dedicatoria del libro: "A Raúl Amaral y Miguel Ángel Fernández, por cuyo desvelo ven la luz estos poemas"; b) el ineditismo a que está sujetado todo autor que no puede financiar la publicación de sus obras. Lo cierto es que la incidencia de estos dos motivos determinan la tardía publicación de poemas compuestos entre los años 1939 y 1953, y condicionarán siempre la creación de la autora.

El pasado, lo vivido, es en este poemario fuerza generatriz. La poetisa debe luchar contra ciertos amaneramientos - siempre fáciles y tentadores - para verter el dolor sin que se adensan las lágrimas. La presencia ausente del amado, en el hecho poético, está relacionada directamente con la muerte del esposo. Tal acontecimiento luctuoso despierta en ella hondas resonancias que exterioriza a través de composiciones de cierto hermetismo, que la enfrentan a pasos agigantados con su propia problemática, con la humana condición de ser "un ser para la muerte". Lo que en "El precio de los sueños" era intuición aquí ya es insoslayable convicción.

"(...) hay poemas suyos, no alegóricos, en que resuena una pareja voluntad de muerte. Y ésta se debe acaso a una fascinación por el misterio, a un prurito de descorrer el último velo. O acaso a un "morir porque no se muere" que traduce un ansia paradójica de más vida en

espíritu para quien la muerte promete ser suprema forma de plenitud."⁽¹¹⁾

La unión física y espiritual de la pareja disuelta por la muerte permanece fuertemente arraigada a la sensibilidad y a la sensualidad de la poetisa.

"La poesía de Josefina Plá es trágica, dolorosa, desesperada. En ella ha volcado la poetisa un dolor inconsolable, arraigado en obsesiva angustia metafísica, y ha creado un mundo poético luctuoso, de imágenes alucinantes, de primentes, de una belleza sombría. La mayoría de sus poemas son variaciones penumbrosas de un mismo tema elegíaco: el lamento por la temprana muerte de su esposo, el gran ceramista Julián de la Herrería, de quien fuera primero discípulo brillante y más tarde abnegada compañera."⁽¹²⁾

No puede desligarse de lo que constituyó la otra parte de su ser; la enajenación a que está ahora supeditada no se vuelca por medio de expresiones exaltadas. Está presente el desvivirse y aunque no tiene el consuelo de la otra vida, existe una resuelta y valiente asunción de una situación irreversible.

"De las más hondas raíces se me alargan tus manos,
y ascienden por mis venas como cegadas lunas
a desangrar mis sienes hacia el blancor postrero

y tejér en mis ojos su rama zón desnuda.

En mi carne de estío, como en hamaca lenta,
ellas la adolescente de tu placer columpian.

- Tus manos, que no son. Mis años, que ya han sido.

Y un sueño de rodillas tras la palabra muda. -

...Dedos sabios de ritmo, unánimes de gracia.

Cantaban silenciosos la gloria de la curva:

cadera de mujer o contorno de vaso.

Diez espigas de beso que arañan mi garganta,

untadas de agonía las diez pálidas uñas,

yo los llevo en el pecho como ramos de llanto. (13)

La interioridad y el movimiento ascendente de esas manos en las que la poetisa centra la atención - objetos preciados y sintetizadores de su admiración hacia el demiurgo que era capaz de arrancar del barro la forma - vienen cargados de ayer. (14) Ellos resucitan los momentos compartidos que persisten, despreciando el olvido, arraigados en lo más profundo. Hay un tiempo perdido, sostén del presente, que se recupera mediante la vivificación del recuerdo. La sensualidad exacerbante de la juventud, esa cuasi carnalidad - en cuanto carnalidad espiritualizada - con que inicia los tanteos necesarios hacia la luz reactualizadora del pasado, constituyen intentos por lograr el necesario equilibrio espiritual. Pero la decepción del presente intercepta, fracturando, el campo recreativo; el golpe cin-

celado del hoy, del tiempo irrenunciable, le hacen claudicar de esa mirada atrás que posibilita que lo huido adquiera contorno físico. Esas manos - presencias obsesivas en toda su poesía - configuradoras de ayer, parten liberadas y recorren táctil y psíquicamente los tramos de un tiempo y de un espacio que no les corresponde, y dejan como saldo el escozor primero, y luego la herida lacerante de la devastadora desesperanza. El poema es la llave que franquea la puerta de la propia angustia existencial; irremisiblemente se unen tiempo y muerte sin que se atisbe forma alguna de escapatoria ya sea ésta terrena o supraterrena.

"Este enamorado vivir en el dolor por un muerto inolvidable, con el alma absorta en la memoria de ese muerto, asediada por la presencia ubicua y 'física' de ese muerto, va familiarizando a la poetisa con la muerte como si la losa de un sepulcro fuese puerta de piedra que se le hubiese abierto a intuiciones del gran misterio que es nuestro común destino ineluctable." (15)

Los poemas que le siguen están abrasados de la más dolorosa soledad. Ya no camina junto a ella el amado compañero y le resulta un imposible

"Vacíarme de paisajes, olvidarme caminos,
reedificar el arco de tu desnudo día.
Borrar tus ojos, sendas de mi llagado sueño,

y enfriar en mi sangre tus dos terribles manos."(16)

En el trajín del diario vivir se encuentra de pronto con la sorpresa de la compañía desconocida aunque no ignorada:

(.....)

"...¿Desde cuándo este siempre irrevocable;
esta muerte creciendo, desde cuándo...?"(17)

La hondura metafísica signará su creación, y el lenguaje - cada vez más conceptual que expresivo - de un escepticismo que tolera los relampagueos de auroras promisorias, es desesperado intento por preservar, catalizando el insufrible hastío, las necesarias dosis de esperanza. El verso adusto, despojado de vacuas sonoridades, expresión de una desgarrada intimidad que se bifurca por enrevesados senderos, se tornará sentencioso. Para facilitar la neta comunicación de su sentir comienza por despojarse de los atavíos heredados de la tradición literaria; hay un lento pero progresivo abandono de las estructuras tales como el romance y el soneto; y cuando subsisten sirven para coger lo más esencial de la poesía.

III. "Rostros en el agua" (1963)

El pequeño cuaderno recoge ocho poemas; ellos transfieren

una voz adensada por la fatiga y la depresión existenciales.⁽¹⁸⁾
La palabra despojada de su contorno trivial no acepta el requiebro convencional o académico, y se aboca a la construcción del símbolo aglutinante y plenipotenciario.

"Todo comenzó en el espejo.
En la palma indiferente del agua
la nube fingió islas, cimientos el arco iris.
Todo comenzó en el espejo.
En el cielo engañifa de la charca
la rama empolló el huevo de la luna;
cosió el pájaro un velo con costura perdida.
.....
Y en el espejo una mañana
reconoció el viajero su secreto fantasma,
se vio pómulo y sien,
pupilas de agua para siempre cautiva,
frente como una lápida de sí mismo.
Se vio por fuera, se olvidó por dentro
..... (19)

La vida no es sino rostro en el agua; el grado o calidad de efímero conduce a la necesidad de manifestarse plenamente. En el desarrollo empírico de tanta potencialidad es doble encontrar el hastío, la náusea. Es muy cierto que Josefina Plá movida por una nostalgia irredenta comienza a enhebrar su realidad, aún cuando ello implique un sutil proceso de mitifica-

ción. Tal pretensión ocasiona el resquebrajamiento de una geografía vital que, vuelta verso, no es sino la reordenación rediviva del ayer. El montaje de situaciones disímiles la condicionan a una perspectiva y a un encuadre vectorizado hacia el terreno de lo onírico, de lo alucinante.

"...Un cerrarse de puertas,
a derecha y a izquierda;
un cerrarse de puertas silenciosas,
siempre a destiempo,
siempre un poco antes
o un momento demasiado tarde;
hasta que sólo queda abierta una,
la única puntual,
la única oscura,
la única sin paisaje y sin mirada." (20)

Los umbrales del sueño, o mejor de la pesadilla, van ciñendo al poeta en una insularidad irrescatable. No es la peripécia imaginada, es su propia vida que se desgarró en muerte. Las búsquedas infructuosas, los constantes desencuentros, la desorientan y enajenan. En ese periplo, recuento del pasado, se encuentra con el niño que inicia el ascenso a la difícil escala; y con él descubre la dolencia que la aqueja: la soledad.

"...No he de quedar aquí.

Yo amé a los niños.

Amé su olor a pan casero y tierno,
su olor animal de cachorrito aún ciego,
.....

Amé su voz sin rienda
su paso sin espuela,
su pestaña serena de planeta,
su risa sin cadena,
su llanto de tormenta en primavera.
.....

No he de quedar aquí.

Quizá una tarde quieta

jugando alguno venga,
pase sobre esta piedra
que me aprieta el suspiro de la espera,
en su sandalia prenda
un átomo no más de esta ceniza vieja,
que allí, junto a su lecho,
se quede, como un perro,
velándole su sueño,
hasta el lucero." (21)

El recuerdo no es sólo un saldo de vida vivida, recorte de gratificaciones; es subsistencia de una serie de asedios, de un repertorio de imágenes de cansancio y de muerte. En esta remoción del pasado, que se confunde e imbrica con el presente, restaña la lícita necesidad de no caducar enredándose

nuevamente en la antigua madeja de la trórcroga existencial.
Amar y darse es lo ensayado; y el intento voz en el desierto.

IV. "Invención de la Muerte" (1965)

El poemario se ajusta temáticamente a lo que enuncia el título; y es tal el ensamble existente entre los poemas que lo componen que es permisible considerarlos como estrofas de una única y extensa composición.

"En la poesía cabe la muerte, su existencia o su inexistencia, su presencia imposible y su ausencia también imposible. En la poesía cabe la experiencia de la muerte, su gestación en la vida y nuestra inexperiencia en morir. ¿Qué puede hacer el poeta ante la muerte o con la muerte? Pues, no sólo morirla sino también antemorirla, premorirla, vivirla, darle la existencia que no tiene, convertirla en algo y hasta, a veces, en alguien." (22)

Esta apreciación de Juarroz no resulta convincente, o por lo menos no se adecua en su totalidad al tratamiento que, de la muerte, hace Josefina Plá. Su diseño dista mucho de ser exclusivamente una mera especulación intelectual; es sí la experiencia anticipada que se transforma en fuente de terror, sin olvidar esa doble vuelta de tuerca ligada a la transmigración

ción o a la reencarnación.

(.....)

"Muertos ya todos polvo Muertos ciegos de muerte
Muertos de sí mismos vaciándose
que están ya más cerca que nadie de la vida." (23)

La muerte es considerada en sus dos aspectos:

a) como lugar - aunque no se concretice el espacio - donde
concluye el ciclo vital, el peregrinaje humano:

"Allí donde las lágrimas se juntan todas para lavar
la cara

del que está por nacer

allí donde terminan de colgarse las hamacas del
viento

allí donde los ríos consumidos se arropan de arena
los ríñones y cantan

allí donde el sollozo se niega a descansar y se dis-
fraza

pájaro picoteando la ventana

allí te esperarán Será ya donde siempre"
..... (24)

b) como presencia acuciente que bordea la personalización y
ante quien todo lo vivo es pasible de destrucción total. Es la
muerte escudriñadora y aprensiva capaz de ocasionar, por el

simple acto de nombrarla o razonarla, el surgimiento de los fantasmas ancestrales de la condición humana, y hundir en el vértigo.

"Nadie le empuja Nadie lo ratioms
nadie le advierte nadie le cede el paso ni le espera

Indiferentes
le ven pasar con su sentencia
oculta como un zorro robado en la cintura
royéndole hasta el hueso de los dientes

Nadie le impide el paso ni le espera
porque todos quisieran ser los últimos"
.....(25)

La certeza de la existencia de un momento postrero que se llama muerte es irrefutable; lo desorientador radica en el desconocimiento de la precisión temporal y en la forma en que ésta se concretará subjetivándose. Es la sorpresa de la muerte individual la que oprime el pecho y acelera el pulso, porque el hombre siempre necesita de un tiempo preparatorio que nunca considera suficiente. El estadio final de la vida es la muerte; ante esta constante, la poetisa desarrolla una especie de actividad lúdica y transforma a ese ente destructor abstracto en situación imaginada. El circuito que se extiende desde la esfera del "ser" a la del "no ser" encierra una serie de posibilidades; su conteo comienza en el instante en que el indivi

duo reflexiona su propia muerte. No obstante los metafóricos subterfugios con que pueda recreársela, ella continúa siendo la terrible desconocida de angustiante presencia ausente, y su actividad constituye, para el emplazado, una suerte de horror actualizado.

"Pasos

De noche En una noche cualquiera Bajo la noche

Pasos

que tendrán la misma medida de tu pulso

Una ráfaga leve pasará presurosa

alertando a las hojas para un color distinto

Y se arrepiente el álamo de levantar tan alto la cabeza

y el agua de su júbilo por correr cuesta abajo

Y queda al descubierto el hueco

por el cual caen todos los latidos"

..... (26)

Inventar la muerte es, en algún aspecto, trascenderla. El proceso vivificante y anticipatorio trae la holgura de saberse dueño, de ser poseedor del último instante. En "Invención de la muerte", no obstante el juego lucubratorio, la rigurosa vertebración de los versos y el presumible aplomo de las palabras - ceñidas a significaciones concretas -, el hilo del desasosiego se cuela por un sinnúmero de resquicios.

"Ninguna línea del poema nombra a quien ha de dar esos

pasos. Y acaso por eso mismo, esos terribles pasos que resuenan desde el principio hasta el fin asumen su calidad de obsesión largamente sufrida, su resonancia familiar de pesadilla que se repite en negra sucesión de noches de vigilia y duermaveala."(27)

Las variadas formas simbólicas que asumirá la muerte en el correr de la obra poética de Josefina Plá son de carácter netamente obsesivo, y se constituyen a manera de movimiento de marea. Esta palpitación siempre presente y siempre inasible, subrepticamente incluida en el misterio insondable, transforma al ser humano en experiencia de muerte.

(.....)

"Nadie derrame lágrimas porque a la sed que lleva
no le es bastante el mar que truena a sus espaldas
Y no le den la mano porque en esa hora cero
todas las cadenas
se rompen y se sueltan todos los eslabones
y solamente el ciego desde el vientre materno
podría acompañarle sin oprobio ni escarnio hasta el
borde
del último abandono
y todo aquel que guarde todavía un día de sol
es un traidor y un enemigo"(28)

La vida está sujeta al persistente acoso; se transforma

entonces en una sucesión alucinante de trampas que itinera el acceso al gran abismo.

"El poeta da vida a la muerte, no muerte a la vida, repitiendo con ella lo que constituye su función en todas las posibilidades de lo real, esa función que cumple a través del instrumento único de sus símbolos (...) Estos poemas vienen a crearnos la muerte; no una muerte muerta o por morir, sino una muerte viva y que no muere; una muerte real."(29)

V. "Satélites oscuros" (1966)

El título del poemario es significativo, él alude a la arraigada soledad, a la muerte de toda la luz propia y vivificante generada en las relaciones afectivas personales y sociales. El transcurso del tiempo, los engañosos mecanismos de destrucción que inconscientemente el hombre crea en su inocente intento de integración a los distintos órdenes que rigen la vida comunitaria, terminan desbaratando el mundo de la autenticidad, de la sonriente policromía, de la felicidad:

"...Y ésta fue la tarea. Y fue la empresa ésta
Crear tus propios amos tus tiranos ocultos
Con tu más delicada sustancia vaciar los duros labios

que habrán de sentenciarte
las manos implacables que apretarán tus grillos
Suscitar uno a uno los fantasmas sedientos
que tan solo tu sangre aplacará en lo oscuro
.....
Despertar en tus venas uno a uno
los sabuesos que habrán de vigilarte
entregar una a una las llaves que abran paso
a huéspedes sin rostro
que en largos conciliábulos al pie de tu silencio
torcerán los cordeles apretarán los nudos
.....(30)

El camino del hombre por el mundo en nada se corresponde con el ejercicio de su potencial e inalienable libertad. Existe una trastocación, una malversación de las eventuales disposiciones que, de tener el poema una raíz bíblica - de la que en realidad carece -, partiría de la instancia primera del mandato divino "creced y multiplicaos"; del simple hecho de habitar el mundo. La libertad del hombre no es tal; su endeble condición lo sujeta a trampas aniquilantes que progresivamente lo cosifican. Su caída permanente no implica, en ningún momento, idea de pecado; el poeta no intenta moralizar sino descubrir la paradoja del ejercicio de una libertad sin elección, del sinsentido, de la contingencia de lo caótico.

"Libre para nacer sin elegir el día

libre para besar sin saber del porqué esta boca y no
otra

libre para engendrar y concebir lo que ha de trai-
cionarte

libre para pedir lo que después te será inútil

libre para buscar lo que mañana ya no tendrá sig-
nificado...

..... (31)

Tanto escepticismo proviene de la invalidez de un mundo
del que ha perdido piezas claves. El sentimiento de honda nos-
talgia le hace malquerer la endeblez del hombre; la inútil pre-
varicación en la que incurre, porque ahora, en la física sole-
dad que apretuja a la poetisa descubre su estéril calidad de
"satélite oscuro". La cáustica valoración no deriva de la ne-
gación del pasado, sino de la constante reactualización en el
recuerdo, con su alternancia rítmica, de vorágines ardientes y
de momentos de serena calma:

(.....)

"Ahora es el otoño amado mío

Nunca fueron más dulces los zumos de las frutas

nunca limpió el rocío tanto el cielo del alba

Amor amarillea para hacerse más dulce

y el corazón duele como una fruta

que sueña su caída" (32)

La frustración, la muerte - la ajena y la propia presentida -, el inevitable desgaste continuo, y la soledad que necesariamente sobrelleva hasta el cansancio, han terminado con su potencialidad lumínica. Viviendo, sobrecargando irrenunciables pérdidas desentraña, sumergiéndose en lo más íntimo, su amargo destino. Desde ahí arranca la punzante desmitificación de la serie de presupuestos a los que la poetisa, ilusionada, acomodó su vida, y que descubre ahora como inaguantable fardo, como gufa de desventura. En la savia con que nutrió los sueños y las realidades encuentra la fraudulenta sustancia forjadora de engaños; y la decepción, la rebeldía frente a la otra estafa, informan quizá los versos más devastadores de su lírica:

"Si nos dejáseis un momento solos
oh muertos muertos muertos
Si os quedáseis siquiera
fuera del agua fuera
de ese rayo de sol en donde danza el polvo
fuera de la hoja verde
fuera del aire que entra en mis pulmones

Si os quedáseis prendidos a la tierra
esperando
Pero nos lo habéis invadido ya todo
la sal el pan la fruta
y el rocío y el césped

Después entrásteis

- huéspedes sin color - en el recuerdo

Y nos pusísteis sombra en la mirada

y poblásteis el puente del beso entre los labios

y pudrísteis los sueños

Si nos dejáseis un momento solos" (33)

Porque no se trata exclusivamente del "otro", se trata también de Josefina Plá y hacia dónde va su inconformismo. La vida es una y los años pasan y pesan, y no hay sol que aliente el resto de la marcha. La inquietud y el desasosiego le harán exclamar expresiones arrebatadas que llegan a hacerse imprecación, denuesto. Clama ante los muertos para que dejen de una buena vez en paz. Las ataduras de las entrañas, eso son los recuerdos; hombres, hechos. Todo el mundo es un habitáculo, un vivero de muertos que entrapan y que cejan como saldo, cuando se han derramado todas las lágrimas, la sequedad de una herida con sed.

VI. "El polvo enamorado" (1968)

El poemario, cuyo título proviene - y eso queda explícito además, en la cita del verso que le sirve de epígrafe - del último verso del conocido soneto de Francisco de Quevedo (34)

es quizá una de las notas más altas de lo que hay hasta ahora en la producción edita de Josefina Plá. Sin embargo, los poemas que lo integran no pertenecen por entero a una única estética, no recorren exclusivamente la misma órbita conceptual quevediana, sino que sus contenidos se alteran en violencia pasional y vibran - con nostalgia desesperada - por la forma luminosa de la carne. Son composiciones sumamente elaboradas en las que la expresión lírica ha sido constreñida a un máximo grado; los vocablos apuntan a cargas semánticas refinadas con la codificación vulgar y cotidiana.

"En algunos poemas esta poetisa se hace hermética, dejando en bien guardado cofre el prescrito contenido, que espera la llave mágica de otra sensibilidad afín para transparentarse, para mostrar su secreto. Quizá haya que buscar esta peculiaridad en que parece vislumbrarse que, de toda su obra en las letras, sea la poesía la parte más suya, la más pegada a su corazón, la más íntima, y por tanto, la que le permite ejercer el derecho a reservarse algo para sí misma, manteniéndolo entre sinuantes penumbras." (35)

La ley que rige la existencia humana se emparenta con la del eterno retorno, aunque ésta apareje una única e irreversible mutación: ser polvo. Esta certeza es corroborada por la presencia de una conciencia activa - reconocedora del ayer y del hoy - que persiste venciendo el proceso desarticulatorio,

destructivo, de la muerte. Tal posibilidad no es lauro gratuito sino recompensa para aquellos seres que estuvieron sujetos a la enmarañada ramazón del amor.

(.....)

"Yo estuve y yo regreso. Por siempre enamorado
como el viento de lengua lastimada
aprendo nuevamente el dócil canto de la primer cigarra,
el crepitar de la minúscula tijera de la hormiga
o debajo la lengua del más tibio cordero
suscito la voz blanda de la primera súplica.
Yo estoy y sé que estuve. Yo inauguro
hoy el canto olvidado en la reseca gírgola
y en tus labios el pozo de tu primer olvido." (36)

El regreso a un espacio y la victoria sobre el tiempo no implican desarraigo de la vida afectiva conformante de la naturaleza humana. En este punto es donde Josefina Plá desenvuelve y maneja con maestría dos sonos: el del polvo eternamente actualizado, y el de la propia poetisa. Porque el polvo, no obstante la sobrevivencia, es sólo polvo sin esperanza de un proceso involutivo que lo reintegre a lo orgánico; y depositario de una emotividad que comienza a socavar la continua contemplación del espectáculo que ofrece la vida, escenario en el que ya no le es permitido actuar.

"Donde pones tu pie, yo estuve, estoy. Te apoyas en mí

pecho y te sostengo.

Me alzas en tus manos al cortar el primer crisantemo,
cuando tus sienes mojan y te lavo para tu diaria muerte.

Mis dedos abren en tus manos las puertas y saben el
número exacto de tus pasos;

mis pies suben a veces por tu espalda al tobogán del
calofrío.

Duerme la siesta sobre las colinas

cobardes de tus rótulas

y en la feral quebrada de tus ingles acecha mi desvelo."

(37)

El poeta identificado en un principio con la voz de su criatura que había adquirido cierto carácter autónomo, se va desasiendo de ella hasta captar y reprobar su inútil calidad de materia informe. (En esta puntualización, que puede parecer baladí, está la clave para la comprensión de todo el poemario.) El proceso que jalona la escisión se vuelve imperiosa necesidad de preservar la integridad bio-psíquica de la poetisa; a la rotundidad gallarda, de la autopresentación del polvo enamorado en el primer poema, se contrapone cualitativamente el último, en el que la creadora ha delimitado su campo vital del de su criatura reconociéndola como distinta, como ajena:

"Otro sorbo de amor. Y la nostalgia crece,
la nostalgia que anuncia la claridad lejana.

Ah. Cómo cuesta, polvo,

dejar este amor duro, esta hambre de los huesos,
esta sed de cintura,
y cambiarlos un día

por la paz sin dolor, sin angustia, sin sueños, sin
recuerdo."
(38)

La gradación en los poemas es, en este sentido, evidente; a medida que se avanza en ellos, la angustia humana se va afianzando y con ella el intento de defensa de lo vital. Se confunden tiempos y materias; el dúo poeta-polvo, empapado de agonía, dicta las normas de la sobrevivencia. Es necesario el forcejeo con la muerte - cercana en la consciente dimensión de tiempo que transcurre - y eso se logra con la exigida revitalización de la acción diaria, entendida ésta no como mera dinámica corporal o ejercicio mecánico, sino como aprehensión de un mundo donde el alborar del amor es punto de apoyo y su vértice la consecución. Para Josefina Plá la vida es movimiento fecundo, transformación proteica y vertiginosa; orientada hacia el sentimiento amoroso, en la medida en que éste significa, luego de la muerte, una única fórmula permisible para trascender tiempo y espacio. Su intolerancia radical hacia aquellos que permanecen indolentes ante el cauce fecundo de la vida, le hace reincidir en el llamado de atención:

"Arriba. Arriba. Arriba. El sueño era un engaño,

la hamaca un espejismo
y el descanso una estafa. Levántate, camina, porque son
muchas las jornadas,
..... (39)

Levántate. Camina. Y no te quejes.
Tú que hablaste de amor. Porque el amor es esto:
un descanso imposible, un más allá en perpetuo reto,
un viaje nuevo
tras de cada jornada insuficiente.
..... (40)

Entre tanto, levántate. Camina.
No llores el amor que estuvo en tus mejillas claras, que
corrió por los mapas celestes de tu sangre,
porque ese amor te citará al regreso.
..... (41)

La existencia y el compromiso de ser del hombre, enraizados en el espejismo de la vida, se resisten al abandono de las formas, aunque la desintegración final a la que conduce la muerte sea síntesis totalizadora, conduzca a polvo enamorado. La creciente espiritualización del panorama íntimo y la posesión de una conciencia atenazada entre parámetros de agonía conducen a la poética a un movimiento sostenido - verdadero andarse de podredumbre -, en el que la añoranza de la geometría del cuerpo se contrapone a la certidumbre de lo mineral volatilizado:

(.....)

"Ay, todo menos esot seguir siendo
polvo, por siempre preso, en la trampa mineral implacable.
Cadena. Exilio. Cárcel. Extrañación. Castigo." (42)

VII. "Desnudo día" (1968)

Este libro está compuesto en base a la compilación tardía de poemas que tres décadas atrás aparecieron publicados en la prensa asuncena. Anteriores cronológicamente a los de "La raíz y la aurora", son su necesario complemento. Para el presente volumen son válidas las justificaciones (fecunda y exhaustiva labor de la autora e ineditismo) anotadas, anteriormente, para aquel libro. (43) Los poemas fueron escritos entre 1935 y 1939; el lapso de composición de casi un lustro señala una distinta huella vital en su creación, pero puede estructurarse, no obstante la aparente heterogeneidad de los poemas, en dos instancias básicas: el amor, y la desolación. El romance del insomnio - de título anfibológico, ya que bien podría titularse el romance de la insomne -, es gozne, abandonado el campo del amor fructificador, hacia la temática de la pena íntima relacionada con la muerte del esposo a la que dedica mayor espacio que en "La raíz y la aurora". Ya se señaló oportunamente que el poeta no cae en el "In promptu"; el

dolor, aunque punzante, se diluye en verso resignado. La pérdida del compañero le ha dejado como atontada, pero omite el alarido, y reflexivamente canaliza una serie de sentimientos expresándolos casi en son de respuesta:

"Gracias porque pusiste entre mis dedos
la llama que ha de hacer mis manos puras.
Gracias porque pusiste entre mis brazos
esta ansiedad de nido sin retorno.

Gracias por todo el agua inasequible
que me torna los ojos a un pozo
Gracias. Dormida en tu dolor despierto.
Soy nube traspasada por un ala.

Marché hacia ti para encontrar mi angustia.
Vuelvo de ti más grande que mi muerte.
Y me acuesto con tus ojos, y en mis ojos

doy a la sombra mi muchacha tuya,
la que soñó ser luz en tu mirada
y almohada de paz para tus sienes."⁽⁴⁴⁾

Esta poesía despierta en el lector un estado de comunión espiritual casi mágico, un proceso de consustanciación que proviene del arraigo apremiante de tanta vicisitud humana.

Josefina Plá, si bien cultiva el verso libre y la aparente anarquía de la estrofa, se mantiene unida también a las

formas tradicionales: la culta del soneto, y la popular del romance.

"Sin duda, los versos acusan una renovación formal con respecto a lo que por entonces se escribía. Sin duda, es menester decir también que esa renovación no es completa (...) se trata de una renovación expresiva, mas no estructural. El poema presenta aún la configuración estrófica más o menos corrientes, sin más libertades que la utilización del verso blanco en sonetos (conquista no precisamente vanguardista) y alguno que otro rompimiento de la fluencia lógica interna del 'contenido'." (45)

El uso metafórico es audaz, y cuando el poeta intenta definirse mediante experiencias vitales, su figura se escabulle tras signos polisémicos. El gran secreto reside en la facultad de transformar la cantera del sentimiento íntimo en verdaderas categorías espirituales:

(.....)

"Mi beso, que era puerto, se ha convertido en río.

Me bate la garganta

un viento inexorable hecho de voces muertas."

(.....) (46)

"Barro con alas, corazón velero,

irreprimible sed de mil semillas.

Mi cuerpo es un espejo con marea
que ha borrado la cara de la muerte."

.....(47)

La nostalgia del muerto querido, el conturbado amor cristalizado en desesperada corroboración de soledad, significa una toma de conciencia respecto a la actual incompatibilidad con la vida. Esta se convierte en páramo porque junto con el amado se fue un caudal de bienes que tenía su razón de ser en el usufructo común. La partición de la pareja conduce a un desequilibrio difícil de subsanar y que se traduce en inmarcescible tristeza que llega, inclusive, al delirio amoroso. La añorada presencia física, que adquiere ribetes febriles, desemboca en la constante e inalterable desolación. La alienación corroe su integridad íntima; su "yo", al abrirse y transformarse con la aceptación del "tú" en sujeto compuesto conformando la básica y difícil unidad, se resiste a aceptar la escisión a la que ha quedado limitada.

"Todo lo perdí contigo,
pues sin ti todo me queda.
El llanto que no he vertido,
el beso que no te llevas;
los ojos que no te alumbran,
los labios que tú no siembras.
Riqueza desesperada
que es la más triste pobreza!

A cualquier hora que cante,
tu voz llorará en mis venas,
y han de abrirseme tus ojos
en donde quiera que duerma."
..... (48)

El fragmento del poema citado sintetiza la acendrada y continua congoja padecida, que la poetisa vierte en matices distintos pero siempre cargados de intuiciones esenciales. Sus sentimientos que desde el claro oscuro producido por la sorpresa de la muerte se instalan en la esfera de lo sombrío cotidiano, crean una atmósfera en la que la supervivencia de las cosas en el recuerdo se metamorfosean en luz, en presencia. Para Josefina Plá, la realidad del mundo consiste en una totalidad que abarca tanto el "ser" como el "no ser"; persistentemente se opone a la borrosidad corpórea del amado comprometido ya en el tránsito hacia la nada.

VIII. "Luz negra" (1975)

Este pequeño opúsculo está compuesto por veintiocho estrofas numeradas, de distinta cantidad de versos y de sílabas. La variedad y alcance temáticos, facilita, la mayoría de las veces, la dislocación, la independencia total, de las breves estructuras sin que ello afecte la unidad de conjuntos:

"El viento no es que esté o no esté.
El viento es o no es.
Pero cuando es,
está de pie." (49)

"La filosofía va a caballo.
La razón simple marcha a pie.
La poesía vuela:
no sabe en qué." (50)

Suele ocurrir que las estrofas se nucleen según una idea central aportando, cada una de ellas, su matiz específico:

"Eramos dos, ya casi uno.
Eramos uno: apenas dos.
Hoy somos más de dos: entre ambos
camina un fantasma sin voz." (51)

"Sus manos fueron llamas prendidas
ávidas al leño.
Hoy son puñado de cenizas
lejos del brasero." (52)

La aparente invectiva trivial - garbo del buen decir, y sutil picardía en el gracejo - encubre un doble juego en el que se mueven, sobre un fondo impreciso donde realidad e idealidad confunden sus límites, al hombre y las cosas. A veces

la inocencia se refugia en la lógica infantil, en la capacidad que tiene el niño para intuir relaciones mágicas entre las cosas:

"Pregunta el niño cándido:
Si el gato come muchos pájaros,
¿saldrá un día volando...?"(53)

En ciertas estrofas la gracia funambulesca, en la que se mezcla la picardía, recurre al uso del tono fabulado:

"La clueca selenita que ha leído la historia
le dice a su pollada:
Niños, a ser buenitos,
que si no, viene el astronauta."(54)

La tranquilidad con que el hombre se desplaza en la vida suele descansar en la aceptación de un universo que se apoya en incuestionables leyes. El poeta, en cambio, con frecuencia se enfrenta al mundo; mirándolo comprueba con desazón que no existe una explicación que garantice un vínculo perdurable de cordialidad. A su más inmediato alcance están las estructuras primarias, las elementales particiones conformadoras de lo concreto. Detrás de la forma - unidad, para el ordinario de la gente; desatomización para el poeta - se prevé a un ante orquestador del espectáculo natural. El resultado de su tarea se ejemplifica, en el poema, en la constitución de la rosa y x

y del "cirro". Hay un proceso de codificación mediante el cual se aúnan elementos para integrarse específicamente: la rosa es esencialmente color estructurado, y el cirro es conjunción y ordenación numerada de gotas. La posición cuestionante de la poetisa se fija en su propia situación e inquires sobre quién es el hacedor responsable del dolor. Pasa así del mundo de los objetos y entra en el de su conciencia, en su calidad de ser pensante; localizados los elementos específicos del dolor intenta descifrar la identidad de quien lo precipita en la constante angustia existencial.

"Qué conspiración
violenta del color
hizo nacer la rosa?
Quién numeró las gotas y dibujó con ellas
el plumaje del cirro...?
Y quién juntó el puñado de neuronas
para crear este dolor que roe,
roe, roe, de adentro, sin memoria...?" (55)

Sin caer en melindres, cada una de las estrofas integrantes de la sincopada seriación despierta una resonancia particular. Lo escueto, lo conciso, y también lo reticente de casi todas las fórmulas llegan a desorientar; y el receptor apresurado alguna vez esbozará la sonrisa al errar el camino de la interpretación. Al no existir aparentemente un planteamiento lógico unido a lo convencionalmente estatuido y aceptado, cae en

el ambiguo-encubridor y descifrador-efecto de luz negra.No puede aprehender ni recortar con exactitud los contornos laberínticos del pensamiento poético y,engañado,pretendiendo esencias cogió las realidades ~~tan~~notadas .

Detrás de la recortada miscelánea subyace un mundo esencial. La poetisa reconstruye fragmentariamente lo que el hombre suele decirse en secreto o en voz alta cuando repasa,analizando,los elementos que entran a diario en su percepción de los sucesos materiales o imaginados,y los disfraza tras un sistema de analogías de carácter proverbial.

IX. "Follaje del Tiempo"(1981)

Aunque se tenía noticia de la aparición de cuatro libros de poesía,"Follaje del Tiempo" es el título del ejemplar que engloba a tres de ellos:"Follaje del Tiempo";"El hijo pródigo",y"El libro de los sueños".El volumen tiene textura y esencia de compendio;en base a esos atributos y al de autonomía,es posible al realizar la presentación hacer el deslinde y estudiar las tres partes en forma independiente.

"Follaje del Tiempo no es una antología.Puede tomarse su índice al pie de la letra.Introito es una parte del libro:un pórtico formado por poemas que podrían explicar la construcción posterior;las otras divisiones son otros tantos breves poemarios independientes y como tales podrían haberse publicado por separado."(56)

Cuando la vida es prolongada, la conciencia abrumadora de la temporalidad que el poeta sobrelleva, se concatena con una de las experiencias humanas más riesgosas y difíciles de sobrellevar: la de la soledad. Este motivo será enfocado en el análisis de los poemas, en forma meramente ilustrativa en un principio, no obstante lo cual transparentará un estrecho grado de fusión con la problemática del tiempo. Si se recorriese con la vista nuevamente los poemas y poemarios ya considerados, es viable hallar el hilo que da continuidad, coherencia, y unicidad a toda la lírica de Josefina Plá.

"Follaje del tiempo" es fiel exponente de ambas temáticas. Los poemas que componen, en considerable número este volumen, son ramalazos en la marea del tiempo y explicitan la hondura y el grado máximo de la tensión conflictiva a que ha llegado la poetisa. Empero, las composiciones no ejemplifican la visión de un vencido, aunque sí sean palestra de la enconada lucha y de su saldo consiguiente. Hay en Josefina Plá algo de ave fénix, una disponibilidad siempre expectante para hurgar y crear desde el deteriro y el derrumbe; resucita merced a ese quehacer y reflorece en una forma de vida como lo es la de la creación poética. La imagen del condenado circula por todo el libro; sólo una potente fuerza de adaptación permiten a la poetisa superar los momentos difíciles de las esperas que aún quedan, sin escabullirlos; porque los conceptos que encierra la existencia explican su propia mecánica.

La experiencia acaba por transformarse en algo íntimo pero transferible, en toda su magnitud, a los demás. Los contenidos ideológicos vinculados a la postergación que padece y los conceptos

de vida y muerte se constituyen solamente en simples puntos linderos o demarcadores de la compleja dimensión espacio-temporal; el meollo radica en sobrellevar la peripecia vital.

Muchas veces, en la poesía moderna, los objetos que pueblan el espacio y lo mismo que éste, pertenecen a la esfera lucubratoria, están desgajados y modificados en sus atributos usuales. El desfasaje con la realidad objetiva también incluye el posible itinerario que la entidad poeta pueda recorrer y, por ende, éste puede presentar diferentes notas que irán pautando según los distintos elementos referenciales el grado de proximidad o alejamiento de lo empírico y, por tanto, el grado de metaforización.

"Es evidente que no debe valorarse la poesía, y menos aún la lírica, tomando como criterio la fidelidad y la exactitud de contenido de sus imágenes con respecto a la realidad exterior. La poesía ha gozado siempre de la libertad de modificar y desordenar la realidad, reduciéndola a alusiones, ampliándola demónicamente, convirtiéndola en medio expresivo de una intimidad o en símbolo de una situación vital amplísima. Pero hay que observar hasta qué punto estas transformaciones tienen en cuenta las condiciones objetivas previas, hasta qué punto, aun siendo poesía, siguen siendo relaciones posibles con el mundo real y hasta qué punto se mantienen dentro del marco de aquellas fuerzas metafóricas que preceden al origen de todas las lenguas y son por lo tanto comprensibles.⁽⁵⁷⁾

"Estoy de pie en el puente

Bajo mis pies el río
oscuro y lento como el plomo
ya se convierte en lápida
de su propio camino
Estoy de pie en el puente Veo las dos orillas
como el jinete con el pie en el estribo
ve las dos puntas de su ruta
las dos alas del tiempo
que le desangran el costado" (58)

Las categorías sémicas pierden su esencia referencial y funcionan en su carácter connotativo; más aún: con la amplitud de su valor simbólico. Aunque los referentes vinculados al mundo empírico han diluido su calidad denotativa en favor del símbolo trascendente, su operatividad estriba en que sirven para esquematizar el ángulo de la pendiente vital y los objetos que lo rodean, ambos partícipes de un mismo proceso de desrealización. Lo escueto y emotivo de la anécdota-consuelo para favorecer la aceptación de la ceguera total, de la muerte; autoconsolación, también no cubre en toda su dimensión el desasosiego que la poetisa ha proyectado o descubierto al lector.

"Como el viajero cuya partida está dispuesta
aún se encuentra allí y está en su casa
pero él tampoco pertenece adonde está" (59)

La constante sinceridad consigo misma como también para

ra el receptor del poema deja abierta la posibilidad de que el muerto, querido e insurrecto - en cuanto su presencia implica el abandono de su dimensión de muerte -, surja nuevamente.

"Estás lejos, me dicen. Y debieras estarlo,
ya que el tiempo es distancia para la piel
marchita
y la distancia es tiempo para los pies cansados.

Estás cerca, me digo. Y debieras estarlo:
donde tú llegaste, despacio voy llegando.
..... (60)

El tiempo en su transcurrir va sumando períodos, lapsos de vida hasta que el hombre llega a un punto crítico e intermedio entre la vejez y la muerte. La creadora, entonces, integra en ese proceso las dos dimensiones más inmediatas: espacio y tiempo; y las maneja unificándolas según las apreciaciones o datos ajenos que recoge respecto al amado muerto, y las suyas propias.

"Sí. Estás cerca. Saber es acercarse. Y comprender
ser uno.

Estás cerca. Y ya tanto, que como en esas horas,
ahora

ya vueltas al ovario de los sueños,
en las que, unidas nuestras manos, no sabíamos
cuál mano era la tuya, cuál mano era la mía,
ya no sé si soy tú, o si tú en mí y conmigo
aposentas
como en el molde ya definitivo:
aquel en el que todo lo que ya fue, es de nuevo." (61)

El acercarse plenamente al tú amoroso - confinado en el pasado y en la muerte - implica que el poeta es consciente del agotamiento de sus posibilidades de vida. La conjunción entre el "tú" y el "yo" es prevista como algo de inminente concreción, como una situación sujeta al transcurso temporal, y es aceptada sin rebelión ni sorpresa. El remanso espiritual de Josefina Plá enlaza con el sistema filosófico del "eterno retorno" que lleva implícito, fundamentalmente, la idea del renacimiento infinito. (62) Por ello, con la vecindad del amado, ella reingresa desde ya a la dulzura de las manos confundidas y al arder en la misma llama enamorada. Vida y muerte, entonces, no constituyen polos autónomos ni antagónicos; muerte no es igual a no vida sino a reencuentro y perenne punto de partida.

"El libro de los Sueños"

En "El libro de los sueños" el periplo creativo de Josefina Plá adensa la dosis de dramaticidad y toca profundidades abisales de las que cada vez se hace más difícil escapar. El naufragio presentado en una primera instancia, vislumbrado luego, adquiere palpable realidad.

El título del poemario es significativo pues se entronca con el del primogénito libro de poemas "El precio de los Sueños", y constituye, además, en cuanto a motivos se refiere, una culminación. Esto no implica categorizar que con "El libro de los Sueños" el ciclo poético de Josefina Plá queda cerrado. Inclusive si se intentara encontrar el punto centro entre los extremos habría que recurrir de lleno a la lingüística y a la semiología; el hallazgo de los signos recurrentes, la relación interactiva entre los signos, la frecuencia, etc., permitirían el armado de un sistema que diera la clave exacta del código lingüístico particularmente manejado por la autora. No es éste el lugar para insistir en recorrer los eslabones de la cadena e iniciar la búsqueda de los distintos elementos atomizados que han otorgado la solución de continuidad a la creación lírica, ya sea publicada como inédita. Interesa, sí, hacer hincapié en la persistencia en el vuelo espiralado de la ilación poética, en la búsqueda sigilosa y segura de un único blanco y lo que con él descubre: las cargas afectivas,

la geometría de su pensamiento, la antigua y renovada conciencia del ser temporal. Hay que insistir en que aquello que la crítica llamó con nombres tan dispares - quizá por dedicarle atención exclusiva al libro inaugural y hacer luego extensivos sus juicios a los poemarios posteriores - constituye una serie de variaciones del motivo esencial de su lírica: la problemática del tiempo. (63)

"El libro de los Sueños" incluye poemas elaborados entre los años de 1960 y 1975. En algunos de ellos aflora con insistencia el recuerdo del esposo muerto que unas veces aguarda pasivamente y otras, reclama a la poetisa interrumpiendo el sosiego de la vigilia o perforando el sueño:

"... Ya recibí tu telegrama
Me llega atravesando los cielos de los años
como por un inmenso bazar de azules vidrios
desmemoriada mariposa
que una y otra vez pierde su rumbo en los paisajes
Llega hasta mí por fin trayendo
.....
los párrafos ansiosos
que nadie leer ya puede
... Y sin embargo
Sé que ha llegado exacto cuando debía llegar
y es lógico y preciso
que ya no lo comprenda
porque

cuando me lo enviaste
sobraban todas las palabras" (64)

La simple transcripción fragmentaria del poema confirma nuevamente que a la desolación personal del poeta - cuyo origen está en la muerte del amado - la caracteriza la ausencia del tono plañidero, lúgubre. El desarrollo lento y seguro hacia la comprensión de ese desvelo constante y la asunción - en tanto aceptación - de las posibles interferencias del pasado revelan el alto grado de conexión existente entre el tiempo pretérito y la afectividad de la poetisa.

"Tú sabes que en el sueño el corazón está desnudo
Desnudo e indefenso como en la rama la manzana
Puedes llegar a él cuando lo quieras
y hundir en él tu espada
o anudarle ese lazo de víboras
que llevas
- olvidándolo siempre - en el bolsillo
En el sueño el corazón abre sus puertas y ventanas
Pueden entrar en él tus huéspedes vampiros
que chuparán su sangre para que tú amanezcas
con más fresca sonrisa" (65)

Los sueños suelen proporcionar una síntesis altamente significativa y a veces verdaderamente creadora de los acontecimientos del día, de los episodios suscitados con anteriori-

dad, de deseos y pasiones realizados, previstos o añorados. Esta síntesis suele estar inteligentemente tramada y eso brinda las claves del desciframiento. Al fin de interpretarlas el único supuesto básico que hay que admitir es que en los sueños nada ocurre de modo accidental; todo puede explicarse en ellos refiriéndolo a la propia historia personal. Esto es, al menos, lo que explica la psicología⁽⁶⁶⁾

Sin embargo, también es cierto que "en el sueño el corazón está desnudo"; este estado o condición le adjunta una alta cuota de vulnerabilidad frente a la cual no hay un mecanismo de defensa inmediato sino sólo aquel que en actitud protectora desde su vida consciente pueda programar el poeta: la negación del sueño. El vocablo sueño está siempre vinculado en este poemario - como en el de "Al oído del Tiempo" - con el acto biopsicológico, y puede hacer referencia exclusivamente al acto de dormir o incluir el soñar, y dar fe de ese universo íntimo que adquiere contornos cuando se sueña.

"Pero nunca lo olvides

En el sueño hay un lago sin fondo y sin murmullos
en donde cada tanto yo te castigo sollozando
lanzándome con tu hija esperanza en los brazos
en ajeno suicidio"⁽⁶⁷⁾

En este poema, el hecho de prever la tónica perturbadora del sueño desde la vida consciente - si bien la profanación ocurrirá cuando la vigilia dé paso al sueño-permite a la poetisa aventar un alerta y establecer un castigo al invasor.

"El hijo pródigo"

Este poemario, con poemas fechados a partir de 1965, presenta una abigarrada coherencia entre cada una de las partes que lo conforman. En un intento por definirlo formalmente, cabría hablar inclusive de un único poema; así, cuando se haga referencia a su totalidad, en el análisis se le nominará con este vocablo.

El título no es simplemente informativo en lo que respecta a su vinculación con la parábola bíblica (Lucas, XV), aunque su aspiración ontológica y metafísica supere cualquier plano de significación religiosa y escatológica.⁽⁶⁸⁾ No se trata sólo de una lección moral, es decir, no se limita a la exhibición moral de una experiencia de vida que se ha salido de cauce, a una toma de conciencia con su correspondiente acto de contrición necesario para hallar el perdón y autorrescatarse. A este "hijo pródigo" faltan el padre amoroso, el arrepentimiento de hijo devorador de vida, y, también, la alevosía condenatoria del hipócrita que nunca se atrevió a disponer de su libertad. Este "hijo pródigo" que regresa es cansancio y tránsito hacia la desnudez y la desolación totales:

"El hijo pródigo retorna:

como las lluvias del otoño

un aire gris remueve en su cabello

los remotos follajes de su infancia
Desde el brocal raído del pozo
espera ver bullir de nuevo aquel su primer trago
espeso de luceros
y en la espuma destellar la sonrisa"(69)

.....

El hijo pródigo retorna
tramoyistas
arropados de niebla se atrafagan
adelantándose a su paso
en levantar de nuevo inútilmente
la casa de que desvestía
cada noche su cuerpo con los sueños
su paraíso hecho
por mitades de piedra y de pluma (70)

En el poema es viable encontrar, a fuerza de mirar por entre los resquicios, una línea argumental que responde a un cierto carácter anecdótico (no es aventurado afirmar que se establece una serie de hitos referenciales que posibilitan la reconstrucción del viaje de ese "hijo" que torna a su lar, ya habiendo transcurrido demasiado tiempo) y también, fundamentalmente, a una dimensión alegórica. A través de un vasto y complejo tejido de metáforas y comparaciones, el poema enuncia la parábola descendente de la vida humana gastada a fuerza de ser vida. Por debajo, subyacente, se halla el tópico literario latino.⁽⁷¹⁾ El prólogo del poema está pautado por tres

elementos referenciales: a) la inminencia del regreso ("como las lluvias de otoño"); b) la imposibilidad de reencontrar su niñez y su juventud ("los remotos follajes de su infancia"; "aquel su primer trago espeso de luceros", aquella "sonrisa de un niño inocente desnudo", "la casa que visitó su cuerpo", "su paraíso"); c) el asedio de los perros, que operan a distintos niveles: en primer lugar, en el plano físico real, transformados en vigilantes oteadores y actualizadores de su pasado; en segundo, simbólicamente, como materialización de sus remordimientos; en tercer lugar, a nivel metafórico, que constituye la más importante de sus dimensiones, ya por sí sola, ya envolviendo las otras dos categorías o niveles:

.....

"Ellos le traen en su aullido

ecos podridos de su risa

desperdigada como las caracolas vacías en la playa.

Con el hocico helado del gusano

se abrirán paso dentro de sus venas

harán tumulto por sus tuétanos

y roerán sus uñas de afiebrado devorador del tiempo"

(72)

.....

A esa estampa del viajero que regresa en la hora del atardecer (es decir, en el ocaso de su vida) se le van sumando rasgos que señalan fatiga y desvalimiento que, antes que hacer compacta su figura, coadyuvan a su desintegración. A la

poetisa le interesa insistir en referencias que disminuyan la densidad corporal, pues el que regresa no viene portando el laurel de la victoria sino las espinas de un proceso sin remisión posible, y la experiencia devastadora de estar sosteniendo la carga de un millón de muertos:

El hijo pródigo regresa persiguiendo

la imagen de las rústicas moradas
que de él huyen en brazos de un viento forastero
...El hijo pródigo se mira las rodillas
dos cantos que rodaron
por todas las pendientes
por secas torrenteras recogiendo
el polvo siempre hambriento de galopes

de épicos caballos
y tienen ya la curva de la inútil rueda
y el molde de la súplica (73)

.....

El hijo pródigo trae un millón de muertos en sus ojos
todo un millón de muertos se le calla en los labios
el polvo de un millón de muertos le blanquea las sienes
y silba en sus pulmones un millón de agonías.
...Cuervos de ocaso acosan
su sombra de suspiro y de ceniza (74)

Desandar el camino equivale a ir en busca del encuentro de la soledad y la muerte. Josefina Plá, con su fina sensibilidad, ha intuito desde siempre ⁽⁷⁵⁾ adónde conduce específicamente la brújula de la vida; ahora, en su madurez cenital, cuando han caído suficientes hojas del calendario, construye este poema por el que vehicula sus expectativas más inmediatas, soportadas por una experiencia que supera, en años, el medio siglo. Aunque el poema - éste y cualquier otro - puede sustentarse "per se", cabe recordar que la última producción de la artista presenta rasgos cada vez más integrados a su realidad anecdótica. Los motivos de su lírica giran en torno a tres elementos, a su vez estrechamente interrelacionados: tiempo, vejez, soledad, sin que ello implique retacear el extenso radio de proyección de su obra poética. Es imperioso decirlo: la parábola del descenso, en la que están abolidos tanto esfuerzo como voluntad, incluye muy especialmente a Josefina Plá (además de comprometer al anónimo ser humano), quien ahora más que nunca es una condenada sin apelación por "la ausencia del tiempo".

"El hijo pródigo soñaba quizá volver un día
a la hora en que las cosas sonríen por adentro
y las luces se duermen mirándose a sí mismas
El hijo pródigo deseaba
con el deseo alebrado en su último refugio
el de la calcinada médula
un vaso de agua un escabel y una palabra ⁽⁷⁶⁾

Aunque el agua sea el agua de las lágrimas
el escabel la losa de los muertos
y la palabra aquella sin huesos de palabra

El eco" (77)

El retorno del "hijo pródigo" es un retorno demorado por el análisis que de él hace la poetisa; es un caminar interferido por continuas acotaciones, por párrafos que dictan a qué extremos ha llegado esta estampa que se recorta en un horizonte cómplice de lejanías y no de regresos. El "hijo pródigo" se va tallando a fuerza de metáforas, que no son sino notas de involución, de deterioro progresivo como el paisaje mismo con el cual se encuentra:

"El hijo pródigo se acerca

.....

El pórtico no existe el árbol

es ya relámpago de polvo

La horizontal perpetua los reclamó hace tiempo

Sólo una entrecortada geometría

recuerda en la llanura las prisiones del aire

.....

Sobre las piedras yacentes y sin rostro

guña la mica antigua sus pavesas

Son letras dispersas

de una olvidada fábula." (78)

Toda una demarcación espacial ha sido perimida; el ordenamiento de los objetos materiales que conformó en parte su existencia ha desaparecido (sobre todo, aquellos objetos que se cargan, en el despojo, de una mayor significación: el pórtico, el árbol). La poetisa ha eliminado del paisaje estos dos elementos relacionados con el cobijo primero, máxime cuando se está ante un paisaje abierto y campesino. En forma sistemática, "pórtico" y "árbol" han regresado a la "horizontal perpetua".

La búsqueda se transforma en la más infecunda volición. Ha regresado a un tiempo del cual el "hijo pródigo" pensó que se habían abolido las leyes de transitoriedad; fijando la mirada en los objetos cambiantes del país extranjero, en la modernidad supletoria de las ciudades, en el ámbito del consumo de las novedades, del paisaje siempre cambiante, siempre sujeto a las innovaciones, no constató que, como la piel y el hueso, el paisaje que se deja también prosigue su marcha de condenado y esto se acrecienta cuando falta la mano que la retenga, remozando las antiguas paredes, en ese constante fluir de espera. Todos los elementos de destrucción son signos de ausencia humana; nada ni nadie existe y todo lo que se dejó se lo ha llevado el tiempo. La fábula ya contada no puede repetirse; se ha perdido el orden de las palabras y no es posible reconstruir el universo deshecho. El viajero regresa con su realidad forjada en la fantasía de una lectura que el tiempo ha desgarrado en unidades sueltas imposibles de conciliar, en una na-

rración sistematizada que traiga sentido al regreso.

"El hijo pródigo retorna
para que nadie ya lo encuentre nunca"(79)

La paradoja signa el desenlace; el hijo buscador del ayer retorna para desaparecer, para integrarse a la destrucción del espacio. La fábula ya no tiene posible ilación retomable, y él es un personaje que se evadió de una esfera, de un circuito preestablecido. Peregrino que deviene en exiliado, no puede encontrar lo que busca porque lo que para él era apetecible ayer se ha borrado - ha sido borrado -, al igual que el resto de los integrantes de la fábula; al reingresar al universo, ahora desordenado en sus piezas más elementales, encuentra la llave para entrar en un túnel del que había escapado:

"... El arroyo retrasa
ahora su curso detrás de la colina
y en un rincón del huerto abandonado
alguien barre los huesos de todos los destinos
que pudieron ser suyos" (80)

B) Presentación de su obra inédita.

La obra poética inédita de Josefina Plá comprende, hasta el presente, tres títulos: "Al oído del Tiempo", "El infierno perdido", y "Extranjero". Se posee para su presentación diverso material. Teniendo en cuenta que la autora ha expresado respecto a sus poemarios inéditos:

"que no sé si llegaré a publicar, pues para publicar mis poemas primero generalmente los guardo años, y después... quemo más de la mitad" (81)

se dará una visión panorámica de "Al oído del Tiempo", porque algunas de sus composiciones han sido publicadas, fragmentariamente, en "Antología poética 1927-1977". En el "Apéndice" se transcribirán algunos poemas que, debido a su carácter incierto, no serán catalogados como pertenecientes a libros concretos; con ello se atiende al juicio de la poetisa, más arriba transcrito.

"Al oído del Tiempo"

Incluye poemas elaborados entre los años 1960 y 1972. En ellos se afianza el motivo más notorio de la poesía de Josefina Plá—y que será tratado específicamente en el apartado "Tiempo y Tiniebla" de este trabajo—: la problemática del tiempo y sus derivaciones. El título mismo del poemario en ciernes está anunciando la idiosincracia de su contenido, la estrecha calidad del vínculo entre la creadora y su interlocutor: al tiempo se le exige la facultad de oír la voz de la poetisa y

es transformado en receptor exclusivo del mensaje poético.

"'Al oído del Tiempo' es un poema en tres círculos: concebido el tiempo como círculo o simplemente como serpiente que se muerde la cola (...) son tres círculos paralelos en un espacio metafísico. Si ello es metafísicamente posible "coincidentes", en cada uno de los cuales se expone el tema del regreso al origen."⁽⁸²⁾

El manejo de elementos estilísticos propios del superrealismo - a los que se le suman rasgos provenientes del expresionismo - facilita la difuminación de las fronteras entre los materiales característicos del estado de vigilia y los oníricos. Sin entrar a analizar la posible estratificación de los valores sémicos que pueden derivar de este proceso, se señale, en forma sintética, dos de las constantes que dan cohesión al poemario: atmósfera onírico-pesadillesca; uso exacerbado de metáforas que pautan la desolación de la poetisa.

.....

"Oye.

Sueño que me despierto portando el rostro de mi
padre,

y que en cada palabra, en cada sonrisa, en cada gesto
llevo la cicatriz de un grito suyo.

Sueño que llevo como una penitencia las manos de mi
madre,

O que engasto los ojos de aquel hermano grácil
que clamaba al morir por una aurora más,
un alba,
todavía.

..... (83)

El surgimiento de los fantasmas del pasado, en su vertiente consanguínea más inmediata - padre, madre, hermano; muertos- se materializa en presencias sujetas a una misma escala de valores, aunque no posean la misma densidad. En el caso de la figura paterna, el hecho de que la poetisa sueñe que se despierta, está hablando del grado de perturbación de un sueño que no es posible apartar fácilmente. Al mismo tiempo, registra la conformación de su propia identidad condicionada por una afirmación vital - el grito de su padre -. Hay heridas que no se borran, hay olvidos que se castigan, y ello queda explicitado en la magnífica y terrible visión de la madre abocada en el esfuerzo inútil de coger el viento. Tanto el rostro del padre como las manos de la madre son obsesiones con una determinada carga de remordimiento - aquella que suele dejar en todos la muerte ajena -, a la vez que parcelas de una totalidad corporal que insume, así, un marcado cariz pesadillezco. La presencia del hermano al constituir el material onírico es dolorosa imposición y, a la vez, una figura vista con nostalgia porque en cierta forma le ha dejado como lastre el recuerdo de su agonía.

y su desesperación.

"Oye.

Sueño con peregrinos desfilando sobre el gris
horizonte
como un friso de nubes,
peregrinos en trance de retorno, hijos pródigos,
mellizos tan iguales entre sí como suspiros,
o como lágrimas:
y que no obstante, jamás se conocieron;
que comieron la bazofia infame
en casa del gentil y el extranjero,
y vuelven a la casa de su Padre,
para hallar sólo un viento abandonado que se obstina
barriendo de recuerdos la planicie mientras amor esparce
como sábanas
sus lápidas de mármol inmemorial en donde
nadie ya se acuesta.

.....(84)

En el "Segundo Círculo" la visión es más genérica y enraizada a lo humano en cuanto a su peculiar condición de ser para la muerte. La escenografía del sueño aproxima la imagen representada a cierta atmósfera "bergmaniana" en lo que respecta al desfile de seres que se recortan sobre un horizonte, en la lejanía, y que cumplen una acción determinada que los mancomuna: regresar.

En toda la poesía de Josefina Plá existen ciertos atisbos de nihilismo que rotulan la angustia existencial que codifica todo su universo poético. El hombre es visto como peregrino que retorna del conflictivo camino que es la vida; un sintagma define por sí solo a la naturaleza humana: "hijos pródigos". La alegoría adquiere contornos definidos: la identificación de todos los que regresan - "mellizos tan iguales entre sí" - hace referencia, esencialmente, a su calidad de seres existenciales, a su categoría de seres aunados en la común tarea de vivir en el más estricto sentido ontológico. Todos los atributos accidentales son dejados de lado; al poeta le interesa destacar la corriente subterránea que es savia del tronco llamado humanidad.

Todo el sistema metafórico ejemplifica la alegoría del hombre como tránsito, como sujeto condicionado a un tiempo pre fijado. Este mismo tratamiento - inclusive recurriendo a algunos materiales semejantes - reaparece en el acabado libro-poema "El hijo pródigo". En ambos el retorno es una búsqueda que conduce - valga la paradoja - a un desencuentro más. A diferencia de la parábola bíblica nadie aguarda al viajero que regresa, porque el olvido destruye todas las esperas y el amor es una fuerza más, supeditada a los designios del tiempo y éste no guarda memoria de nada.

.....

"Oye.

Sueño puertas innúmeras, puertas inútiles que

se abren

las unas en las otras en un bostezo frío:

multiplicadas puertas

que nunca han de llevarme a ningún sitio,

porque ellas son las puertas

de mis propias estancias, ya vacías.

..... (85)

En el sueño suelen aparecer objetos pertenecientes al espacio vital y éstos pueden llegar a transgredir su calidad específica y convertirse en presencias obsesivas. El signo "puertas" no puede estimarse, dentro de un esquema semiológico primario, como uno de los de mayor frecuencia si bien su carga significativa apunta hacia contenidos homonímicos que lo estrechan o emparentan con vocablos que remiten referencialmente al fenómeno de la soledad. Las puertas en lugar de cumplir con su función de dividir espacios, de constituirse en elementos delimitadores, "innúmeras" y "múltiples" son una invitación al vértigo, a la contemplación del despojo que se experimenta en carne propia. Hay una especie de juego sádico en el meticuloso mecanismo de caja de China que usufructan y en la conformación del interminable corredor que sólo conduce al reconocimiento del vacío laberíntico que se padece.

"Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía".

V. Huidobro.

SU CONCEPCION POETICA

La manifestación técnica de la composición poética de Josefina Plá se halla expresada, específicamente, en unos pocos poemas - de los cuales sobresale "Y temerás al poema..." - y en tres artículos en prosa, de carácter y especificidad distintos. La formulación teórica que emana del conjunto de los postulados expuestos, ya sea por los canales del verso o los prosísticos, es corroborada en todos sus puntos a nivel práctico: la obra avala a la perfección lo que es expresado como canon o regla de carácter normativo. El concepto de "poética" incluye el grupo de observaciones, elucidaciones racionales, y regularizaciones prácticas acerca de una concepción de poetizar dentro de la cual entra también un sistema de simbolización y de analogías entre el conocimiento poético y el conocimiento filosófico.

La creación lírica se erige, por consiguiente, en base de la intuición que trata de seguir la fluidez del discurrir que quiebra la armazón de una lógica racional a la cual se adecua el pensamiento filosófico. El lenguaje del poema, encaramado entre la intuición y el pensamiento, debe hallar el equilibrio

que le haga viable la agilidad de desplazamiento entre las imágenes creadoras y la visión representacional; la magnitud del logro poético depende del grado de fusión - y de interdependencia - entre estas dos direcciones del lenguaje.

I. Visión de la poesía

"Sólo sé que en la imagen mi ser descompone en etapas su proceso, y a través de ella tengo la sensación de un instante único, exclusivo, sólo mío. Un instante en el cual podría muy bien comenzar el tiempo. Pero - reflexiono enseguida - si ese instante fuese realmente único, ni yo misma podría reconocerme en ese cristal fraguado por el rayo. Toda poesía arraiga en una realidad; una realidad apuntala cada palabra, cada sílaba, cada acento. Una realidad más verdadera que la cotidiana, porque es una realidad recién conquistada y son más verdaderos los mundos nuevos que los ya conocidos." (1)

La indeterminación, la carencia de concisas definiciones frente a la poesía nace, precisamente, de la singularidad de un tiempo que permite el surgimiento del poema; en él lo posible y lo prodigioso surcan las mismas superficies, y anuncian una visión aproximada de esa frontera imarcesible en la que es factible la multiplicación ilusoria de signos y de símbolos.

Josefina Plá intuye, por un momento, que logra situarse en ese tiempo privilegiado; que le es permitido interrumpir la secuencia cronológica, y marcar el fin de lo soñado y el comienzo de lo evidente. El desengaño viene pronto, pues ese mismo instante que le hacía distinta no puede existir con omisión de la realidad, al contexto tangible de seres y objetos, más o menos presentes, del que fue posible evadirse.

El poema, la poesía, no es sino un registro de la variabilidad psíquica y afectiva del poeta, incluido en la dinámica del entorno. Queda, pues, la duda respecto a ese estado, o transporte hacia una zona peculiar - quizá sagrada - en la cual el tiempo queda suspendido o emplazado a ser sólo comienzo; las lindes en las que está inserta la poetisa se difuminan. Ella construye en el poema una realidad particular, "más verdadera" que la simplemente referencial; ese proceso transfigurador e innovador es el que perpetúa y distingue a la realidad poética de la objetiva

"Pero esta realidad no puede ser exclusiva del poeta, por que éste no es un ser fuera del mundo sino un ser en el centro del mundo: la realidad que busca no le pertenece a él solo; es cierto que sólo él puede hallarla, pero si él la encuentra, es solamente para que pueda pertenecer a todos. Más todavía: si no perteneciera a todos, tampoco él podría encontrarla. En esa realidad subterránea, como en un espejo oscuro, nos reconocemos y justificamos. Poesía ha sido para mí siempre, entrañablemente, eso: jus-

tificación."(2)

El instante que cree la poetisa acariciar y del cual reniega al carecer de suficientes datos específicos para apuntarlo, le ha puesto en contacto con la indefinida región en la cual están los principios determinantes y rectores que establecen la relación del hombre consigo mismo y con el entorno. Si bien Josefina Plá ha dejado de lado las definiciones - y descripciones - dado el cariz impreciso y nebuloso, reconoce que ese instante fugitivo le permite reconstruir el marco de su existencia; reordenar, de acuerdo con su identidad poética que la lleva a cierta excelsitud descifradora, la realidad que, para el común de los hombres, permanece oculta al hallarse enmascarada tras lo aparente. Tal concepción del poeta y de la poesía la acercan a la concepción platónica que en el terreno poético que retomada, avanzado el siglo XIX, por los simbolistas franceses, aunque en lugar de referirse a un supra mundo la poetisa lo haga respecto a una "realidad subterránea".(3)

"Poesía es huir de sí mismo, restituyéndose al propio tiempo a la más profunda dimensión; enajenarse y por ello reintegrarse a la plenitud del ser; desangrarse hasta la última gota para poder resucitar. Quizá sea esta última aproximación la que más me seduce. Resucitar. Resurrección lleva consigo una victoria. Y una fuga. Una victoria irreversible para este perenne derrotado. Una evasión

para este perpetuo prisionero que es el hombre." (4)

La poesía no es una consagración a la belleza sino un medio que faculta a la poetisa para escapar de sí misma. Este proceso de alienación se ejercita de cara a un total reencuentro con la verdadera identidad del ser. La tentativa en desarticularse en cuanto a unidad es una insubordinación de carácter individualista, mediante la cual busca acrecentar las posibilidades de existencia; de una vía que la aleje de la combinación de estereotipos que componen la realidad fáctica. La poetisa preconiza y ejecuta, entonces, una poesía agnóstica e intuitiva y el poema constituye el instrumento que le permite hundirse hasta lo más profundo de su ser. En ese descenso que es búsqueda ontológica, se anula el tiempo histórico y se trata de restablecer la relación perdida - y mágica - entre el hombre y la realidad esencial. Alcanzado el punto que es alfa y omega, como ave fénix, al poeta le es otorgado resucitar; acto complejo del cual se irradian dos vectores: el uno indica "una victoria", porque con él se inicia un nuevo ciclo existencial; el otro señala "una fuga" porque gracias a él consigue escapar de la trivialidad indivisa.

II. Poetas y poesía moderna

"El objeto de la poesía no es trasuntar la realidad, si-

no acrecer sus fronteras. No es un espejo: es una antorcha. La poesía empieza donde lo real termina, y su misión es crear nuevas realidades. Harto se concibe que, para el poeta moderno, lo irreal no es lo que no tiene existencia absoluta, sino sencillamente lo que no la tiene todavía: lo no-real poético es lo real, lo no emergido, la realidad camino de ser... La poesía adquiere rango de liberadora: su misión es abrir la puerta a las nuevas almas, hacer conciencia lo subconsciente. De aquí que los poetas modernos reclamen para su poesía materia inagotable; poesía vieja y moderna se hallan en relación dimensional con sus respectivas zonas de dominio del yo: consciente y subconsciente."⁽⁵⁾

La poesía implica la suspensión de la conciencia reflexiva, el abandono del pensamiento analítico para adentrarse en los oscuros y poliformes repliegues del subconsciente; dejarse guiar por las leyes que dimanan de su propia causalidad. Tal desarraigo de la esfera consciente obliga a dejar de lado lo anecdótico que, a lo sumo, puede afluir por medio de la fuerza transfiguradora de la metáfora.

En el recóndito campo en el cual están acumuladas las reacciones más elementales y potencialmente germinales de la dualidad cognitiva, hay que buscar el sustrato de la poesía. Para conseguir este propósito habrá que facilitar, desde la esfera consciente, el resquebrajamiento de esas categorías existentes de cuya inestabilidad y pujanza depende, de hecho,

el acto poético. Por tanto, el poeta debe dejar de lado la na natural inclinación al calco de la realidad contingente - objetivada y existente -, desoir su conciencia de ser pensante, no situarse fuera ni dentro del universo fáctico sino bucear en sí mismo; dicho con palabras de Plá: "hacer consciente lo inconsciente".

La poesía debe desterrar todo cariz aparential pues él es andadura de lo esclerótico, no obstante el carácter proteico que brinda la realidad empírica; la composición que es imitación directa de la realidad o que es realidad que se desvirtúa al ser captada por medio del espejo, se convierte en cobertura que desdice el verdadero acto poético.

"Imposible, pues, verter la nueva poesía en los moldes-
palabras, girps, imágenes - de la poesía de ayer. Esta
es concepto; la nueva es intuición. El "tempo" estético
de los frisos helenos no serviría para traducir la lu-
cha, el ritmo psicofísico del trabajo moderno de minas,
fábricas y trincheras. Se impone la renovación de la ma-
teria poética, el lenguaje... Poeta de novación y poeta
de novedad son cosas distintas. Y los distingue el sig-
no tan simple como el apriorismo. Apriorismo es concepto,
y concepto e intuición son hechos puestos por el vérti-
ce: la ordenación consciente no produce poesía, como no
se obtienen vástagos de ojos azules ingiriendo añil."⁽⁶⁾

El poeta goza de independencia creadora; su función es

componer un nuevo tipo de realidad de acuerdo con los imperativos que emanan de su subconsciente, forjar un nuevo "orden" poético en el cual no se tomen en cuenta los correlatos con la realidad objetiva sino que su ilación provenga de asociaciones ilógicas. No es ya el concepto como expresión pura del pensamiento, sino es la intuición la que capta un novel modelo de realidad que se desplaza por carriles que fueran menospreciados hasta ahora, y que alumbran, desinhibiendo, las parcelas ocultas de la mente: "la ordenación consciente no produce poesía"

"Es la forma la que desconcierta al público trotador de la rutina: la ausencia de ritmo pegadizo, de rimas vitalicias, de los símiles repetidos a lo largo de lustros, como si poseyeran un empleo fijo a sueldo de las musas.

"Es una revolución" - dicen -. Sí, una revolución, si así os parece..."(7)

De la misma forma que se adecuan el objeto y el lenguaje de la poesía al momento actual, es sincronizado el molde en el cual halla cabida el lenguaje: el verso. El instrumento expresivo, acorde con la realidad verbalizada, tiene en cuenta que las palabras gozan de un margen de particular autonomía en el entramado del decir poético, y que éste emana de zonas oscuras, convulsas e íntimas. El verso altera su medida - la pierde, la desecha - de acuerdo con las reales necesidades expresivas.

sivas; la puntuación es anulada al considerársela innecesaria desde el punto de vista rítmico; la rima es suprimida pues en el verso blanco o libre fluye mejor y más intensivamente la poesía.⁽⁸⁾

III. Y temerás al poema

La composición lírica "Y temerás al poema..." da como presupuesto la presencia de un interlocutor, y constituye una suerte de inventario genésico, de acento imperativo, dirigido a todo aquel que aspire a elaborar poesía. En efecto, el poema incluye, en forma apretada, las prerrogativas que condicionan y realizan al poeta como tal. Se estaría, entonces, frente a una exégesis cuyos hitos han de respetarse en su intensidad ya que de las exigencias que el creador reconozca y asuma dependerá su carácter de hacedor, de demiurgo. La presencia del "tú" constantemente reiterado sería una manera de puntualizar, de insistir, de recordar cada uno de los incisos que están pautando los distintos aspectos de las vivencias definitorias del proceso creativo; y que va entrañablemente unido a las vicisitudes del hombre, punto centro de la irradiación poética.

La mera contabilización de los lexemas utilizados lleva a detectar repeticiones en los niveles morfosemánticos - y

en las estructuras sintácticas -; o bien variaciones de significado en torno al mismo elemento sustantival. Esto no significa, en modo alguno, pobreza expresiva; la orientación hacia lo repetitivo apunta a precisar y a profundizar en los medios expresivos hasta agotarlos, o, cuando menos, exigirles que aporten su máxima irradiación connotativa.

"He aquí una poesía ardiente y despojada como pocas en el panorama de nuestro idioma propenso, ya lo sabemos, en todos los géneros de elaboración literaria, pero especialmente en el poético, a la abundancia verbal, al despliegue de las formas en desmedro de las intuiciones esenciales. La fuerza y la significación de esta poesía, en cambio, proceden de profundas excavaciones en la carne viva de sus experiencias y vivencias fundamentales, radican en la extrema condensación de sus elementos. De ella sí puede decirse con verdad que arde en su propio fuego, "crucificada" mas también levitada sobre el foco de su enigma central: esa obsesión que llena todos sus sueños y vigili-
lias con la trémula opacidad de lo intransferible y que desde lo hondo de sí busca comunicarse, trascender, hacerse comprensible."⁽⁹⁾

¿Cabría hablar de poema - tal como aparece en el texto - en cuanto obra plasmada por la escritura? ¿O la poetisa hace referencia exclusiva al proceso de su gestación? Un elemento presupone al otro y es posible que, en razón de estar por

igual convencida de que la gestación es una etapa tan importante como el verbo por medio del cual se expresa, a ambas apunta con meticulosidad, valiéndose del uso de diversas comparaciones y metáforas. No todos los poetas piensan así:

"No partamos de la "poesía", término indefinible. Digamos "poema", como diríamos "cuadro", "estatua". Todos ellos poseen una cualidad que comienza por tranquilizarnos: son objetos y objetos que están aquí y ahora, ante nuestras manos, nuestros oídos, nuestros ojos. En realidad, todo es espíritu, aunque indivisible de su cuerpo. Y así, poema es lenguaje. No nos convencería esta proposición al revés. Si el valor estético es inherente a todo lenguaje, no siempre el lenguaje se organiza como poema. ¿Qué hará el artista para convertir las palabras de nuestras conversaciones en un material propio y genuino como lo es el hierro o el mármol a su escultor?"⁽¹⁰⁾

En un principio, en una lectura primaria, pueden extraerse varias consideraciones que, al afianzarse luego el comentario, llevarán a otras más precisas. La finalidad de la creación poética supone una intencionalidad que está en función, en distinto grado, con una actividad consciente preestablecida (de hecho, queda de manifiesto en el ordenamiento de las estructuras internas que conformarán el poema). Se torna un tanto difícil sostener la existencia de una subjetividad guiada que estalle en contenidos que trasciendan la propia esfera

volitiva; con ello se caería en una contradicción sólo subsanable si se tiene presente que el resultado es producto de una metódica labor que se logra gracias al ejercicio esforzado y doloroso, en el que actúan de consuno subjetividad e inconsciente.

El nacimiento del poema implicaría una suerte de desdoblamiento del creador en una doble vertiente en cuanto ilumina, por un lado, una serie de vivencias de neta sustrato empírico, y, por el otro, ésta es subvertida en metáforas y símbolos. El mecanismo que hace accionar esta "duplicidad" conformante de una entidad unificada que es el poema está relacionado con la vertiente misma de la comunicación material del mensaje poético.

"...la poesía es immanente al poeta: tal ha de ser su principio básico. Igual que la lingüística, ha de habérselas exclusivamente con el lenguaje, y ello con la única diferencia de que el objeto de la poética no es el lenguaje en general, sino una de sus formas específicas. El poeta no es poeta por lo que ha pensado o sentido, si no por lo que ha dicho. No es un creador de ideas, sino de palabras. Todo su genio radica en la invención verbal. Una sensibilidad excepcional no constituye un gran poeta." (11)

A Josefina Plá le interesa insistir y valorar el factor mensurable: la plasmación del texto poético por medio de la

escritura - según ya se anotó - y, además, marcar el proceso de esa misteriosa y genesíaca nebulosa íntima, en la cual se restañen cargas afectivas, intelectuales e irracionales, ahin cadas visceralmente.

"Y temerás al poema, a tu poema,
que te late en tus venas tu mudanza,
como se teme al hijo cuyo latir preanuncia
total desgarramiento de la entraña.
Como al sexo - tu llaga de eternidad cautiva -
al verso temerás dehiscente ascua.
Gemelo del terror a la agonía
será el temor al poema en tu sustancia.
Hijo. Amor. Agonía. Arcos distensos,
¡ballestas en tu carne torturada
flechando blancos para siempre incógnitos!"⁽¹²⁾

Este poema ha merecido la atención del prestigioso novelista paraguayo Augusto Roa Bastos, quien ha estudiado con in dudable talante los contenidos programáticos de la nunca reca mada expresión lírica de J. Plá. Por tanto, en el presente análisis, se retomará continuamente su justa dirección crítica, a la que se sumarán los frutos de la particular cosecha. Resulta arduo y difícil presentar de un solo pantallazo un poema de urdimbre tan abigarrada, y de virtualidades semánticas tan radiadas. La dinámica complejidad no hace reductible fácilmente a los signos con los que se alude a la realidad

subjetiva de la poetisa, a sus cavilaciones adheridas a sus más variados módulos: opresión temporal, variabilidad afectiva y emocional, yo y mundo cambiantes.

"Temor a la poesía... vale decir, asunción plena de las dificultades y responsabilidades de la creación poética como una prolongación viviente del propio ser, como una transfiguración de sus impulsos ontológicos primordiales, y no como mera objetivación de traslumbramientos imaginarios, que son los dos tradicionalmente básicos de hacer poesía. El uno busca trasponer e integrar las intuiciones del poeta en la realidad simbólica del poema. El otro procura dotar al poema de una existencia autónoma, convertirlo en un objeto estético, en algo válido por sí mismo, ajeno a toda imitación, independiente de la realidad y aún del acto que le diera origen. Pero todo poema, por abstracto que sea - también lo sabemos - es símbolo de algo; de algo que se relaciona con la vida. Aparte de que una total abstracción no puede ser lograda en las artes de la palabra sino al precio de su aniquilamiento." (13)

El poema es la plasmación de una interioridad en la que se amalgama o en la que se acrisola una serie de pautas en las que el yo protagónico revierte ciertas apetencias de carácter ontológico enraizadas en el acto de creación poética. El poema, al exteriorizarse por medio de las palabras, enfrenta al hombre con su propio devenir, con su propio espectro,

y con su propia realidad. Ocultas voces se suman al anecdotario íntimo hecho más de intuición que de razonamiento; traspasarán la sensibilidad y el intelecto para hacerse mensaje legible para quien construye el poema como para aquel que se acerque a esta labor.⁽¹⁴⁾ Entre el yo del poeta y la cuartilla en la cual se vierten los contenidos interiores, son mediadoras las palabras. Al creador le incumbe la específica tarea de aproximar lo más fidedignamente posible el signo y la cosa significada, porque la selección de signos pone en evidencia la singularidad lingüística del que compone; de este modo se evitan las desviaciones que puedan interferir en la lectura "real" del mensaje poético.

"Y temerás al poema..." comunica el dinamismo psíquico de J. Plá; el acicate vital canalizado en signos no hace más que ratificar la imposición de un sentir personal al que se circunscribe un relevante carácter de norma impuesta concomitantemente a aquel que hace de la poesía su oficio.

"Esto es lo que infunde su máxima tensión a la poesía de Josefina. Dócil a la naturaleza, pero al mismo tiempo rebelándose contra ella, la unidad de su poesía está apoyada en un doble impulso de asentimiento y negación que la hace subjetiva frente al mundo de la realidad y objetiva frente a la realidad del mundo interior. Adquiere su equilibrio y su temple en esta integración de la realidad con la imaginación, de la vida y el verbo que es la palabra en acto, en función fermental. ¿Por qué habría de extra-

ñar, pues, que en la raíz de esta poesía que brota de la necesidad de encarnar un destino, estuviese el temor an cilar de toda creación?"⁽¹⁵⁾

Para hacer gráfico el dolor de la creación se la compara con la inminente parición del hijo, que es también "latir" y floración que conlleva "desgarramiento". El descubrimiento de sí, el potencializarse en la vida, implica superar una serie de apremios, de miedos abismales; la asunción cabal de la experiencia vital. El poema es "yo" que se libera y se muestra; su irrupción en un contexto donde existen infinitos "yoes" amilanar su estatura, su modo de ver y de comprender. La exposición de una conducta, el temor de que en búsqueda de la calle ancha se tope con la acera angosta y la amenaza, obligan a vertir con cuidado el sentir poético. Por eso la poesía no es presa que abre sin más las compuertas; su cauce reducido es resultado de una sucesión de pasos, de irresoluciones, de impulsos frenados, de sopesar y de desconfianzas. El poema, experiencia que se mece entre la vida y la muerte, es dolor físico e intelectual.

Los tres sustantivos - "Hijo", "Amor", "Agonía" - sucesivos en un verso que destaca por la carencia de predicación (el sintagma subsiguiente es "Arcos distensos"), ya habían sido desarrollados previamente en el segundo término de dos comparaciones y en el de la identificación. Se tiene en cuenta, además, que el concepto "sexo" que ocupa la segunda oración se amplía en el concepto "amor". Sintácticamente, son tres or

ganizaciones idénticas y de ellas surge:

- a) la reiteración de conceptos ya expresados y ahora formulados en forma desnuda,
- b) la yuxtaposición condensa e interrelaciona los tres núcleos que antes fueron dados por separados,
- c) la diferencia de los contextos previos en los que estaban insertos estos sustantivos, ahora aparecen solos, pero enriquecidos por las cargas significativas anteriores.

No se trataría, entonces, del temor al hijo, al amor, a la agonía (y por ende, no se trataría del temor al poema), si no del hijo en sí, del amor en sí y de la agonía en sí; es decir: el poema en sí, como criatura, como acto de amor y como sentimiento de desprendimiento vital. Pero, a su vez, asociados al sintagma final del verso - "Arcos distensos" - esos sustantivos aislados, presentados con idéntica formulación, adquieren nuevas connotaciones: "Hijo", "Amor", "Agonía" son "Arcos distensos". La idea de arco se asocia a la inmediata, "ballestas" y al gerundio "flechando". Se trata de un conjunto sintáctico de valor nominal, carente de verbo principal que, conceptualmente, comporta una variante que se analizará conforme avance el análisis. Por detrás se insinúa la imagen de Eros clavando en las entrañas del poeta sus flechas disparadas ciegamente. La actividad del poeta se asocia con el fatalismo, con el dolor, cuya misión irrenunciable e ineludible es proyectarse de adentro hacia afuera, por un acto de amor que es laceración y desgarramiento. También se insinúa la figura de Apolo, el flechador, dios de las artes y de las letras.

Eros o Apolo, o ambos como posibilidades latentes de una u otra manera; esa presencia virtual está aportando, aunque sea muy subliminalmente, notas que vinculan la creación con la divinidad. En realidad, los indicios que permitan rastrear con certeza la posible incidencia del papel de intermediario o condicionador de una potencia ultraterrena, no quedan suficientemente explícitos. Todo el acervo cultural subyacente en el poema se difumina con facilidad para dejar en libertad la real sustancia que lo conforma: el dolor del acto creativo es igual al dolor de la incertidumbre en cuanto ésta está ligada por la no reciprocidad:

"flechando blancos para siempre incógnitos"⁽¹⁶⁾

La polivalencia del verso estriba en la relación que se establece entre el creador y el poema, en su sabiduría respecto a la persistencia de sus aciertos y en el hecho de que estos últimos se transforman en una paradoja al entrar en juego el tercer elemento en el acto de comunicación: el lector. Existen, pues, la necesidad de la ballesta ahincada en la "carne torturada", y la flecha que libera, por un momento, del dolor al poeta. Y también está la presencia intuita del otro que, anónimo y lejano, lo impulsa constantemente a realizar el esfuerzo supremo del despojo y le ayuda a quebrar su narcisismo.

"Esto es: temor y sufrimiento de la pasión moral para asumir la creación poética - al igual que la biológica - en toda la plenitud de un acto que siendo de libre elección es a la vez irremediable e irrevocable. Temor y sufrimien

to: en el sentido de la angustia existencial ante la inmi-
nencia de toda transformación(...) Temor y sufrimiento,
en suma, derivado del agónico conflicto entre el instin-
to de la vida y el instinto de la muerte que engendra to-
da metamorfosis carnal o espiritual; entre el primario
sentimiento de culpa que lacera oscuramente al ser cons-
ciente por el hecho de haber nacido y la ansiedad de re-
tornar y disolverse en la nada para eludir esa culpa ori-
ginaria - estigma de nuestra condición mortal - que sólo
puede rescatarse dando la vida a un nuevo ser - poema o
hijo - a expensas de la propia negación y anonadamien-
to."(17)

Hay constantes claramente visibles en el poema: ante todo,
la insistencia en el "temor" - que en el término comparado,
se transforma en semejante al "terror a la agonía" -, un te-
mor que es crucifixión gustosa o dolorida, llama de vida inmo-
lada en aras del ideal estético. Un temor que es también, co-
mo se muestra al final del poema, signo de vida, en cuanto
signo de fecundidad. Por eso se establece tácitamente la para-
doja de temer la posibilidad de no sentir ya temor - en la me-
dida en que ello sería indicio de la "muerte verdadera" del
poeta -(18)

La introducción del término "agonía" supone un avance en
el significado. Hasta este momento se comparaba a la creación
poética con la gestación de un hijo, el temor al poema era se-
mejante al temor al sexo - ambos, hijo y sexo, símbolos de vi-

da, de prolongación, de posibilidad de eternizarse--, pero ahora se lo asimila con el terror a la agonía, vale decir, a un estado próximo a la muerte. ¿Por qué la inversión significativa? Si el hijo (y el sexo en su posibilidad virtual) supone una trascendencia, un desprendimiento orgánico, un salir fuera de sí; la agonía es la inminencia de un cambio definitivo de estado, presencia de muerte. Si el poema es - al igual que crear un hijo - un desprendimiento vital, orgánico, sangriento, el poema es también - al igual que la agonía - dolor y pérdida definitiva: lo creado adquiere consistencia propia, autónoma, que al objetivarse, se ajeniza con respecto al creador, ese escindir se supone una forma de muerte.

"Josefina Plá insistirá constantemente en esta analogía, sería mejor decir en esta identidad entre la creación poética y la gestación materna, desde luego no reducidas a sus simetrías más obvias, sino a sus afinidades más complejas y trascendentes. Es el acontecimiento simbólico el que estrecha su poesía con la recurrencia de una fijación inescapable. Es acaso el enigma, el mito central que lo sostiene como eje y a la vez como parábola de una realidad siempre en trance de revelación y siempre indescifrable e inasible, en tránsito huidizo por la curva de un avatar siempre repetido y siempre diferente: de vida a muerte, de muerte a vida. Espejo dialéctico del misterio esencial de la naturaleza."⁽¹⁹⁾

En la actividad poética se imbrica la esperanza en pos de la continuidad vital del poeta; sutil receptor que padece, sensiblemente, la caducidad a que están supeditados los días. El poema arrastra, como acto de creación, una catarsis - con todo el estro de dolor y padecimiento - y una ascesis; se trata, entonces, de un acto de liberación ejecutado con temor y dolor que, además de liberar las subterráneas fuerzas que anidan en lo más íntimo, permiten superar el influjo telúrico al que está condicionado el común de los seres. Poema es igual a purificación y decantación dolorosa, y, a la vez, esperanza; acto único en el que el poeta cede frente a la potencia de la fuerza de la creación que lo escinde, al acerado rigor de esta apetencia

"Temor a la poesía: ése será tu signo.

Temor a tu poema: crucificada llama."⁽²⁰⁾

El tiempo verbal es un elemento significativo de ineludible atención. En efecto, alternan básicamente en el texto dos tiempos verbales: el futuro del indicativo con matiz aspectual de imperativo ("temerás al poema", "al verso temerás", "será el temor", "será tu signo"...), y el presente de indicativo en su aspecto de presente eterno. Los verbos en presente, a menudo elípticos, apuntan a procesos o sentimientos espontáneos, naturales, en el ser humano: "se teme", "te late", "te escalda", "proyecta". Los verbos en futuro, en cambio, hacen referencia al sentimiento exigido, imprescindible para el ofi-

cio poético.

"Al verso, que en la raíz del acento te escalda
y proyecta en relámpagos sobre el cielo tu sangre,
has de temer, poeta, como a tu humana llaga,
como al hijo y la muerte.
Y cuando tus entrañas
no sientan ya el poema
como a la muerte, el hijo y al sexo en primavera,
entonces, oh poeta, oh sangre desvelada,
entonces es tu muerte verdadera." (21)

La proyección de la sangre propia en relámpagos sobre el cielo - los relámpagos en cuanto intermitencias de luz fulgurante - explicita y desarrolla, transformándolas en acción, las ideas de "ballestas" y de "arcos distensos" que, como tales suponen un estado de predisposición omnipresente para la elaboración artística; un estado de gestación latente. En el momento de la creación, de "proyectarse sobre el cielo" trascendiendo la intimidad del poeta, esos arcos puestos en tensión marcan el instante de la trasposición de los contenidos acendradamente personales e internos hacia formas y palabras que componen el objeto llamado poema. Siguen haciéndose presentes en estos versos las cargas semánticas vinculadas al desgarramiento físico, a la sangre que estalla en el momento en que una vida da luz a otra. Como ya ha sido asimilado el concepto en el que antes se insistía - hacer poesía equivale a un alum

bramiento -, se alude, ahora, a la creación poética sabiéndola ya cargada con dicha connotación, y en tal sentido es sangre que se proyecta en el cielo.

"El modo vital de hacer poesía transforma, pues, el realismo de la naturaleza en un realismo simbólico, sin cortarlo de sus fuentes, haciendo coincidir intuición y concepto en el vértice donde confluyen inteligencia y pasión reflexión e instinto. No hay otra manera de captar la realidad del mundo en la que, al igual que todo hombre, está inmerso el poeta: es en el seno indistinto de lo real donde él toma conciencia del mundo y de sí mismo, en el contexto de lo visible y su proyección metafísica a través de su individualidad. Y entonces, la captación original que puede lograr el hecho poético sólo se da en la medida de su resistencia a la densidad opaca del mundo, en la afirmación de su libertad frente a la fatalidad." (22)

En el tiempo humano cabe la posibilidad de que los postulados pierdan la intensidad y raigambre viscerales, que se coagulen porque las prerrogativas de "muerte", "hijo" y "sexo" como pivotes de la realidad poética han dejado de funcionar en su calidad de elementos accionadores del proceso creativo, han perdido vigencia.

"Y cuando tus entrañas
no sientan ya al poema

como a la muerte, al hijo y al sexo en primavera,
entonces, oh poeta, oh sangre desvelada,
entonces es tu muerte verdadera" (23)

No se podría especificar por qué un poeta deja de componer, por lo menos resulta difícil y riesgoso categorizar al respecto. ¿Decrepitud...? Dejar de ser poeta no se trata de una simple cuestión de cambio de etiqueta que un día se resuelve abandonar para coger otra, o por considerar que lo más oportuno es dejar de poematizar. El oficio de poeta impone una tarea específica: crear; se es poeta en tanto se ejerce esa vocación.

La poesía es, a la vez, testimonio de dolor y de dignidad en cuanto su existir depende de la asunción inquebrantable de una serie de exigencias. Para no atrofiar la manifestación de la aspiración espiritual - fuertemente somatizada - surge la posibilidad de convertir cada acto flagelante, cada desilusión cada alegría - mediante un proceso de transformación y de asimilación de esos impactos -, en poema. Esa pequeña criatura hecha de dolor y de esperanza es el resultado del proceso creativo en el que la pujanza de la irresistible veta de energía poética se ha ido progresivamente canalizando hasta revertir en verso.

VI. El poema como corolario de una carencia

En el poema más arriba analizado, Josefina Plá calificaba al poeta con el vocativo "oh sangre desvelada" que, de acuerdo con lo visto, individualiza al desvelo causado por el temor constante y recóndito, por la punzante ballesta siempre, necesariamente, incrustada en su carne; y por el apremio a no sentir ya nunca temor, es decir, a morir como poeta.

De la lectura del poema "No serán nada" dimana otra causa evidente del desvelo constante que acompaña a la actividad poética:

"Dolor que te haces lágrima: no serás nunca verso.

El poema es un dolor que a sí mismo se llora.

No será nunca verso

agua que se evapora.

Amor que te saciaste: no has de ser nunca poema.

El poema es un amor que a sí mismo enamora.

No será nunca poema

labio que en otro labio se edulcora.

Muerte que esperas tu hora: no cuajarás en canto.

El canto es agonía que a sí misma se implora.

No será jamás canto

muerte que no se vive, sufriendola, cada hora." (24)

Para que el dolor cuaje en verso, para que se metamorfosee y logre plasmarse en una forma artística, ese dolor no deberá ser expresado naturalmente; sólo el dolor interiorizado, sin que medie una liberación espontánea, será potencialmente belleza. El dolor debe adquirir consistencia objetiva en la intimidad del yo para que pueda ser verso. La poesía exige, entonces, un sacrificio vital a quien la cultiva. En este aspecto, la concepción de J. Plá se relaciona con la tradición literaria que considera que arte y vida marchan por senderos paralelos e inconciliables, y que el uno se nutre a expensas de la otra. Así, por ejemplo, la famosa expresión de Balzac: "Toda mujer que poseemos es una novela que no escribimos".

Asociado al tema del dolor está el del amor; la hartura del mismo no condice con el ascetismo que caracteriza a la vocación poética; el poeta, asceta y austero en cuanto a sí mismo y en cuanto a su labor, debe encarar su oficio con la severidad propia de un sacerdocio. Sólo renunciando al aspecto fructal de la vida podrá conocer su esencia, podrá "decir" de ella podrá cantarla. No se trata, en realidad, de una renuncia, sino de una especial actitud ante el mundo, ineludible al oficio del poeta; una receptividad, frente a los sucesos, que no se extrovierta hacia el mundo. Por tanto: autocontrol de los sentimientos; desechar las posibilidades más inmediatas de catarsis, ésas tan próximas al llanto - si de dolor se trata -, o a la culminación en el amor realizado. Sólo por medio de la frustración de la liberación sentimental o la asunción del dolor en toda su plenitud - sin sutura de ninguna índole -, se-

r   capaz el poeta de transmitir est  ticamente su vida afectiva. De esto parece desprenderse que la mayor intensidad del sentimiento radica en la no consumación del mismo, en la no correspondencia entre potencia y acto; es una posibilidad rechazada por cuanto su realización obstruye la posibilidad del mensaje poético.

.....

"Una voz, en la infancia, me dictó el verso, y dijo:
Sabe que cada verso del dolor será hijo..."(25)

Los versos citados parecen estrechar el cauce al que debe r   estar sujeta la creación lírica de J. Pl  : el determinismo - que arranca desde sus primeros años, en los cuales la niña se descubrió como poetisa - ce  nir   el acto creativo. La voz desconocida se transforma en imperativo, y en dispositivo, que condicionará al poema. El verso sólo puede surgir del dolor: el poema es una forma de expresar, comunicar y encerrar ciertas dosis de pesadumbre la cual se escancia, por tanto, en cada verso. La idea expresada es parangonable con la puesta de manifiesto en la estrofa primera de "...Y ésta es la poesía", pero implica, además, un campo de irradiación más extenso y profundo que abarca a la vida misma, al desencanto que va acumulando en su transcurrir. A cuarenta y tantos años de haber sido escritas las series citadas, persiste la continuidad de ese pensamiento lírico fundamentado en el dolor:

"...Y ésta es la poesía. La lágrima vertida por
uno mismo porque
no ha sabido llorarse por ninguno.
Lo que pensamos ser, y si llegamos, olvidado quedó
por el camino.
La inocencia que nunca hicimos nuestra sino
para violarla.
La ternura que nunca tuvo hora, ni nombre,
ni siquiera
fue membrete en un sobre.
El brote que murió sin alcanzar ser hoja,
y lamer el rocío.
...Poesía.
El fuego que no fue nos deja esta ceniza." (26)

Las vetas del pesar se acentúan por los repetidos actos de traición - cumplidos fatalmente - en los cuales la poetisa ha sido su propia víctima: los dardos que no fueron arrojados hacen más visceral cada herida. La experiencia larga en el tiempo, medular en cuanto a su interioridad, tuvo la devastadora condición de ser sólo matriz, acto potencial incapacitado para conocer o aspirar cualquier atisbo de plenitud. La poesía se transformó en apetencia insatisfecha, en deseo que no alcanzó la luz consagrada por la felicidad. No es paradoja: la poesía de Josefina Plá viene marcada de antemano, desde siempre, por un sino nefasto que parece corroborar el juicio arcano - que ella premonitoria y emotivamente personaliza - de que el poema no puede ser fruto de la avenencia cordial del hom-

bre consigo mismo, ni del hombre con el destino.

Las consideraciones de Josefina Plá sobre la creación poética constituyen un programa de acción que aplica estrictamente a su labor; sus poemarios autentifican y ratifican todos y cada uno de los postulados.

•

LA PROBLEMÁTICA DEL TIEMPO EN LA LÍRICA DE JOSEFINA PLA

Tiempo y Tiniebla

El hombre ha experimentado - y experimenta - asombro ante el mundo que habita, y ante el cierre temporal a que está condicionada la existencia. El problema de la trascendencia ontológica sigue ocupando a filósofos y poetas. Cada uno de ellos, valido de un sistema propio o apoyándose en premisas ya establecidas, tratará de encontrar la viabilidad de una solución o, por lo menos, establecer una serie de normas coherentes y satisfactorias que sea accesible sendero para el intento de descifrar los enigmas, las veladuras que traban el libre desenvolvimiento vital del hombre. La fórmula única no ha sido hallada aún; el ser humano persiste tenazmente en la búsqueda, haciendo uso de su inexhausta capacidad racional y emotiva para abrir las suficientes fisuras ante tan oscuro panorama.

"La idea del transcurrir vital, en el común de los morta

les, se asocia con la angustia frente al tiempo biológico, con la meditación acerca de las fronteras de la temporalidad o con el enigma del Tiempo; en filósofos y artistas asume honduras ontológicas, aunque la realidad del Tiempo — innegable, ya que el tiempo es realidad y por él se define metafísicamente la realidad — encuentra que el sólo admitirla como entelequia no basta para discernir de qué género o especie es."⁽¹⁾

Importa aquí estudiar el tema vital de la lírica de Josefina Plá — y el tratamiento que de él hace —: el tiempo, "fugit irreparabile tempus". La poetisa, más allá de su propia circunstancia, se aproxima desde su perímetro personal e intenta asir los hilos esenciales que satisfagan la razón de ser, la existencia. El tema de la acción destructiva del tiempo constituye la materia, la veta más honda de su poesía; quizá porque confíe en la capacidad liberadora, catártica, del poema, establece, por medio de él, los distintos hitos que jalonan su más entrañable realidad.

Bien es cierto que hay una copiosa tradición que se ocupó específicamente de la estatura humillada del hombre comprometido, por fuerza, en un proceso vital — con el fatalismo implícito de una teoría cíclica del tiempo histórico — que lo conduce a la muerte. No es éste lugar para enumerar nombres y libros por sí harto conocidos, sino para reiterar una de las peculiaridades del creador literario: el poeta es un ser mímico. Este rasgo le permite confundirse en el crisol de la

emoción creadora y, como un imperecedero argonauta, se lanza buscando el núcleo de lo cambiante; de su profundidad racional y emotiva dependerá el logro de alcanzar, en esencia, lo abismal de lo transitorio y satisfacer las incertidumbres propias y servir de guía a aquellos aún sonámbulos o ciegos.

La búsqueda de una respuesta

Josefina Plá transforma su vivir poético en invariable tránsito hacia una respuesta. La contingencia a que está supeditado el hombre se transforma en hito esencial, en visión trascendida de la fragmentaria y desencantada circunstancia que padece. El poema es instrumento para la apertura de la intimidad del poeta; implica una especie de desdoblamiento del creador en cuanto destierra, iluminando, una serie de vivencias que intenta traducir inteligiblemente. La elucidación de la misteriosa y genesíaca nebulosa íntima, el despojarse de cargas ahincadas visceralmente, la asunción de un problema universal que linda con lo categórico y lo absoluto, implican la existencia material de la palabra, átomo de un organismo codificado llamado lenguaje. Por medio de él tratará de reconstruir una totalidad emotiva; tal operación a la vez que abre las puertas a los enigmas, instala a Josefina Plá en el misterio y solución de un interrogante: ser consciente de la aflictiva temporalidad. El sentido metafísico de la naturaleza-

za del cambio a que está sujeta la existencia, hacen incurrir a la poetisa en concentraciones conceptuales, en la exasperación de signos metafóricos, en imágenes atrevidas mediante las cuales busca afanosamente esclarecer las distintas inquietudes producidas al habitar un universo de símbolos. Existe una especie de juego mágico sistematizado que responde a una separación de la lírica del corazón; transfiriéndola al plano racional le imprime los resortes fríos de la más seria intelectualización. La facultad de hacer presente el pasado y vislumbrar el futuro - a través de su propia vibración personal - produce en su conciencia una inevitable sensación de hastío. La creadora valida de la dinámica que posee el lenguaje poético está facultada para conmover - inclusive compulsar - al receptor; y su mensaje, caracterizado generalmente por la ausencia de contexto anecdótico, circunstancial y por la alta dosis de sugestividad, es vía mediante la cual comunica su cosmovisión. El panorama no se vislumbra con claridad porque la poetisa deambula entre un laberinto de contradicciones que le solicitan por encontrados caminos; ante tales imperativos, ensaya el tono afirmativo y coherente, urgido por las soterráneas fuerzas que atentan contra su propia integridad y aportan a su poesía un recatado tono elegíaco. La artista intenta hallar el camino adecuado, su idiosincracia, y considera que lo más apropiado es obliterar la tentación de hacer uso de las formas ya establecidas, de ceñirse a los anquilosados parámetros que rigen a la producción lírica paraguaya. Su aventura poética tendrá como impronta su propia aventura humana; por encima de las

viejas y nuevas fórmulas, de las innovaciones de escuela que buscan establecer su primacía, está la poesía, conservando su más pura y profunda raíz, y su calidad de vehículo expresivo, de hondura de pensamiento y sublimidad de los sentimientos, que canalizan felizmente en un verso sin rípió que condensa, en apretada síntesis, imágenes, ritmo y esencia. La poesía de Josefina Plá no incluye el jugueteo ni la manipulación más o menos brillante de los materiales poéticos, sino las formulaciones de un alma cargada de experiencia que se vuelca, con mesura y sinceridad, en el espacio del verso.

"Sólo habremos comprendido el poema si somos capaces de entender correctamente aquello que el poeta nos quiere transmitir, pero la descodificación en la poesía lírica no se reduce a dar una serie de equivalencias funcionales, sino - además - a encontrar el sentido que hay bajo ellas: el poeta quiere ser entendido de algún modo que no es precisamente el funcional, pues para ello emplea la lengua de una determinada manera que no es la del coloquio o la del consumo, y ese modo de comprensión hemos de buscarlo más allá de los enunciados triviales, en un metalenguaje del que - también - tenemos unos indicios para su comprensión." (2)

El poema como sublimación de lo episódico

El poema es una parcela de ese corazón que late y no escabulle el ritmo de su sangre; desnudez interior en la que no caben sino puertas y ventanas abiertas. La vida en su vertiente cotidiana, la de los "cuidados pequeños",⁽³⁾ y la vida en su vertiente artística es transcurso en el tiempo. Es innegable que existe una relación recíproca entre ambas, que el arte no es sino una subversión de un material humano tocado por la genialidad del artista, que se va descubriendo a sí mismo, y su voz poética descubre un mundo afectivo y filosófico tesonero y auténtico. El poema contiene un costado episódico, que es representación de una realidad directamente observada, de un suceso que se trascendentaliza al vencer la cotidianidad; y una realidad imaginada, fruto de una riquísima capacidad imaginativa, en cuyo fuego fecundo suele consumirse el posible andamiaje anecdótico, sin dejar más rastro que el poema - desprovisto ya de cualquier vestigio colindante con la realidad o acontecimiento reconocible e identificable fácticamente - y que pautе con precisión el ciclo de la realidad imaginada. El ciclo creador se realiza en tres niveles:

"El de la realidad, donde seres y cosas, hechos y lugares coexisten, donde en valores tridimensionales o en sus efectos, masas, volúmenes, figuras, colores, movimientos, emociones, pasiones, etc. juegan y duran en el Tiempo, sea

el convencional cronológico o según tiempos propios. El de la creación artística, donde todos los elementos anteriores se transustancian en signo silencioso y de valor simbólico-evocativo, señal muda despertadora de imágenes, equivalentes a la realidad aunque de sustancia distinta, apariencias de realidad (...) y el nivel del lector, donde todos los valores transustanciados por el signo evocativo son recreados y recompuestos en su mente y sensibilidad, en su temporalidad, en su "distancia interior".⁽⁴⁾

Esta recreación poética de la realidad y de las circunstancias personales responde al ejercicio de una correspondencia a fondo con la visión poética del mundo, que se traduce en actitudes análogas ante temas que inquietan a la poetisa y cuya clave siempre es el descubrimiento de su interioridad. No se trata de una frustración personal; es la lucha enconada con que sobrelleva la vida y su frenesí la que le hará presentir, y luego corroborar, la presencia inmarcesible del tiempo y su ímpetu disgregador. Ese descubrimiento traumatizante abrirá profunda veta en su integridad psicosomática, porque la creadora intenta hacerle frente actualizando físicamente el ayer y confrontándolo, en su estatura, con el hoy personal, cansino pero vital.

Cuando se arraiga en su poesía la presencia de este ente regidor de la estancia terrena, cuando se transforma en unívoco tema, se desvanece prácticamente en su lírica el tú amoroso, y la poetisa comienza a erguirse en su soledad frente a Eros

clausurado, en soliloquio con un "yo" poderoso que es capaz de alzar otro "yo" actuante, con quien intenta el consuelo de un pseudodiálogo. Ese enclaustramiento, ese mirar hacia adentro, a fin de hallar las eventuales soluciones que lo reintegren en sus relaciones con el mundo, se constituye en pequeñas y perentorias rebeldías para no sucumbir al tiempo y a sus agonías. El poema se convierte en agente presentificador y eternizante, y, tanto la vida como la muerte, es decir, la circunstancia histórica de la poetisa, se hace meritoria de un compás de espera, de un estado de latencia que no connota ni proceso ni transcurrir.

La expresión poética autentifica su experiencia veraz y significativamente vital, y se convierte, como diría Machado, en "palabra en el tiempo".⁽⁵⁾

Los estratos del tiempo cronológico

El tiempo terreno es resultante de varias conjunciones, de la intersección de varios planos cronológicos coincidentes que constituyen la actualidad del yo del sujeto. El poema consigue que esa convergencia de ayer, hoy y mañana,⁽⁶⁾ quede apresada, invalidando así las prerrogativas o notas esenciales: olvido y muerte; porque el tiempo destruye las cosas, disgrega al hombre sitiándolo en esas aboliciones de su identidad. La palabra poética exorciza las notas de transitoriedad; ac-

tualiza la compleja síntesis de presente-pasado-futuro.

Cuando se menciona la problemática del tiempo, suele pensarse en cosas y acciones pretéritas que se actualizan mediante la capacidad mnemotécnica para salvárselas del naufragio. Pero el tiempo implica también la idea de futuro, de previsibilidad, de esperanza o temor, en los terrenos afectivo e intelectual, en el plano más inmediato del individuo; pero también puede trascender los espacios y la circunstancia anecdótica, presentido o futurible, y acceder a conceptos lindantes con lo ontológico.

La presencia incisiva del ayer

El poeta logra presentizar, algunas veces, las tres dimensiones del tiempo histórico, potenciando, con su integración mediante el instrumento de la palabra poética, una síntesis de eternidad, un presente absoluto, la calidad de "siempre". La tarea es ardua, porque el poeta sufre, no obstante, la escisión, la premarcación de ese tiempo tridimensional y debe soportar, además, la fuerte carga tensional que lo orienta, en su inherente aspiración de eternidad, hacia la abolición de toda coordenada cronológica. La finitud del hombre - no de la palabra poética -, los constantes embates que siempre terminan por reintegrarlo a una estatura que se había propuesto superar, lo precipitan en la angustia. Este sentimiento, que,

en mayor o menor grado, afecta al hombre en general, en el poeta se transforma en un padecimiento de superlativa intensidad, ya que él suele ser más vulnerable.

"El angustiarse abre original y directamente el mundo como mundo. No es que se empieza por desviar reflexivamente la vista de los entes intramundanos, para pensar sólo en el mundo, ante el cual acaba por surgir la angustia, sino que es la angustia lo que como modo de encontrarse abre por primera vez "el mundo como mundo" (...) la angustia no es solamente 'angustia ante', sino, en cuanto 'encontrarse' al par 'angustia por' (...) "(7)

La agudeza expresiva y una sensibilidad a flor de piel posibilitan a Josefina Plá reencontrarse con la presencia material de su figura pretérita, con su estatura adolescente. No debe confundirse este peculiar hallazgo poético - que lleva a instancias donde lo rigurosamente conceptual se ensambla con lo emotivo - con la mirada en el espejo, siempre distorsionante y falseador de las realidades inmediatas; ni con la reminiscencia actualizadora de planos y figuras a partir de una sensación dada; ni tampoco con el recuerdo, mecanismo mnemotécnico buceador continuo de la trasrealidad. La unidad de la personalidad sufre una rayadura diamantina y se dicotomiza. La identidad, al bifurcarse por caminos temporales distintos, origina, necesariamente, entre ambas partes, una distancia espacial. El sujeto real contempla y analiza al ente objetivo

engendrado y sufre, por tanto, las consecuencias de la auto-contemplación y del autoanálisis:

"Imposible ausente"

"... Cómo acercarme a ella.

Cómo alejarla, a esa imposible ausente

que me quita la vida

con su imposible muerte.

Cómo alejarla, si su muerte misma

es el camino que hasta mí le queda.

Cómo acercarme a ella,

sin perderla y perderme." (8)

La poetisa se descubre en la otra; contemplándola, presencia lo que fue. La experiencia es traumatizante en cuanto se ponen en contacto dos tiempos y dos presencias distintos en un mismo perímetro. La descompaginación es fruto de la rebelión de la creadora que, insatisfecha del saldo al que ha llegado luego de gastar distintas cargas de afectividad y de haber intentado en vano la plasmación de sus aspiraciones, termina por aceptar la escisión de su individualidad. Este proceso de disgregación, estrechamente ligado al cansancio, al desaliento, es también un intento de comprender, haciendo un alto en el camino, el alcance de las prerrogativas de felicidad con las que contó en

el pasado.

Su condición actual es dolorosa porque si bien el yo pensante de la poetisa le permite captar la trasrealidad de su desfacetización, persiste en ella el anhelo imposible de la fórmula conciliadora que facilite el reingreso a la unicidad que disfrutó.

"'Imposible ausente' expresa ese anhelo de unidad y continuidad indefinida de la persona a despecho del poder implacablemente destructor del tiempo. Y esto resulta dramáticamente claro en el poema porque cómo le duele a ella ver el espectro de su juventud, lleno de futuro e ilusión, al que le espera el ineluctable apagamiento de su ardor y sus quimeras."⁽⁹⁾

"Y sin embargo, la amo, y lloraría
el dolor que la espera y que aún no tiene.
Por sus ojos, más juvenes y puros.
Por su dote más larga de fe, de amor y muerte.

(Las lágrimas que guarda la copa de su risa,
la penitencia larga de lunas de su vientre;
el filtro de luz fría
que ya vendrá a escarcharle para siempre las sienes!
Yo la miro, encendida dueña de mil auroras;
por cada una, en mis ojos un crepúsculo duele.

Miro sus ansias bravas de tremolar como hogueras,
y en mi mano el puñado de sus cenizas duerme...»(10)

La ruptura de la linealidad temporal, la posibilidad de dos senderos vitales paralelos, está signada, por lo pronto, por la antítesis. Si bien el presente es consecuencia de un pasado, y las esferas que configuran tales estancias difuminan sus límites y se integran en la dialéctica del devenir histórico, la creadora siente, por su calidad de ser finito, la fragmentación en secuencias de mayor o menor potencialidad que atenta contra esa continuidad o progresión cronológica. El presente reúne - aunque la artista no tiene por qué explicitarlo - incidencias y proyectos pertenecientes a una estadía temporal que distingue como distinta a la que vive en la inmediatez actual. El intento de atrapar el pasado - y manipularlo guiándolo rectamente hacia la felicidad - desde el presente, estará marcado por el desencuentro, por el fracaso de una empresa que permite la captación visual pero no la tenencia del objeto. Tal imposibilidad queda referida en forma gráfica por el constante uso de expresiones antitéticas, que sirven para pautar y circunscribir el proceso de alienación de la poetisa. El vocabulario reiterado y conocido ayuda a la elucidación del juego de contrarios. El poder de atracción y rechazo de estos tipos de términos y expresiones se aparenta con un depurado estilo conceptista aunque, como se anotó, posee amplia claridad y es sólo uno de los tantos recursos de los que se vale la creadora para lograr mayor expresividad de los contenidos programados.

"¿Es este poema una indagación en el ser del hombre cuya sustancia es tiempo? (...) Lo que sí podemos ahora afirmar es que el tema del anhelo imposible tal como lo desarrolla este poema, revela en esta poetisa de la muerte un inmenso afán de vida, de más vida, merced a una integración y salvación del ser que dura en el tiempo y en él se transforma. "Imposible ausente", pues, expresa ese anhelo de unidad y continuidad indefinida de la persona a despecho del poder implacablemente destructor del tiempo. Y esto resulta dramáticamente claro en el poema porque ¡cómo le duele a ella ver el espectro de su juventud lleno de futuro e ilusión, al que le espera el ineluctable apagamiento de su ardor y sus quimeras!"(11)

La situación es paradójica. La corporización de su propio ayer - estampa juvenil y auspiciante de dicha - le mueve a lacerante dolor unas veces, y a conmiseración otras. La poetisa pretende negar el destino infausto a esa presencia rodeándola de un amor casi maternal; su gesto es uno de los tantos intentos coronado por el fracaso, un abrazo que intenta el reencuentro sin caer en la cuenta de que lo problemático no está en el espacio sino en el tiempo.

"Oh mi antigua imposible y rediviva!

Omnipresente ausente!

Cómo alejarte, si tu muerte misma

es el camino que hasta mí te quede.
Cómo alejarme, cómo,
sin perderte y perderme.

Sigue, pues, caminando
junto a mí, lejos siempre,
tú, que has sido mi vida, tú de quien yo fui
el sueño.

Y fuera mi consuelo y mi venganza verte
caer al par de mí sobre mi sombra,
si no supiese, oh imposible ausente,
que al fin hemos de ser otra vez una sola,
y ha de ser una sola nuestra muerte." (12)

Josefina Plá, conocedora de las frustraciones que le concedió la vida, intenta, desde su madurez, ser tabla salvadora en los naufragios del tiempo para esa joven que surge como posibilidad, como prístina aspiración y que es, además, gestación que inexorablemente se encamina hacia un presente deplorable.

"La imposible ausente es lo que hemos sido, y ya no somos; pero también lo que hemos querido ser y no fuimos, por una insuficiencia de nuestro ser (acaso aquélla a la que aludía Poe cuando decía que el hombre no es inferior a los ángeles, y no se entrega a la muerte sino por una insuficiencia de su pobre voluntad)." (13)

Lo que más duele a la poetisa es, quizá, esa "dote más larga de fe, de amor y muerte" que para su criatura se mantiene todavía en el terreno de la posibilidad. Desde su presente conoce la insatisfacción de los dones concedidos y consumidos; magras parcelaciones que la realidad le brindó a cambio de sus múltiples aspiraciones. El panorama no puede ser cambiado por que existe un condicionamiento mutuo, porque no es dable alterar lo vivido. En el poema hay dos mujeres

"que son: una sola: una muchacha pura e inocente y sin saber alguno de la vida ni de la muerte; y una mujer madura, que sabe ya mucho de todo eso; la primera, la joven, soñó a la segunda; la segunda, en rigor, es el sueño de la primera hecho hoy realidad; pero a su vez, la primera se ha convertido ahora en sueño y obsesión de la segunda. Se han cambiado, pues, los papeles: la soñadora del realizado sueño, es hoy el sueño de su antiguo sueño... Sin embargo, las dos son igualmente reales, aunque el asiento del ser de la una se haya trasladado a la otra. Sólo la muerte identificará la realidad de las dos en un solo ser unificado..."⁽¹⁴⁾

El poema analizado posee varios puntos de contacto con la conocida composición de Antonio Machado,⁽¹⁵⁾ y más aún con el poema "Del regreso" de Augusto Roa Bastos.⁽¹⁶⁾ Sin entrar en disquisiciones ni analogías, a simple título informativo se hace la acotación y se enuncia la coincidencia existente, por

que otro tipo de estimación cae, en este momento, fuera del plan de trabajo propuesto.

La afirmación del presente

Josefina Plá, receptora de múltiples experiencias que ja-
lonaron y signaron su existencia, se encuentra en un hoy pre-
ciso desde el que reconoce los distintos matices anímicos y
la distinta forma física que usufructuó. El intento de actua-
lización febril para que se le reconozca en su presente actual
un bagaje emocional inmenso, adquiere dimensión oculta y tota-
lizante. La poetisa replegada en sí misma vierte un dolor que
no se enmarca en un presente inmediato, sino que es un eco,
una prolongación de un defraudado ayer, donde la pérdida del
compañero se transforma en incisivo punto indicador. Con la
criba sangrante del desvelo, la artista emerge siempre distin-
ta, aproximándose, consciente a la muerte. El pseudo diálogo
en el que tantas veces incurre - necesidad perenne de descí-
frar enigmas perturbadores - responde a una íntima aspiración
de comunicación.

No invoques la de ayer

"No invoques la de ayer porque ya se ha marchado
Desde que tú partiste murió ya muchas veces
y aunque ha vuelto a nacer nunca ya fue la misma"(17)

El recuerdo implica acrecentar la dosis de angustia aun-
que la dimensión sobre la que se elabora sea material espúreo
al vivo, fraguación ideal a la que conduce el transcurso del
tiempo. Josefina Plá eterniza la estampa varonil tronchada por
la muerte mientras que para ella la dinámica de la vida conti-
núa sujetándola a la metamorfosis constante, a las pseudo
muertes, sin que pueda zafarse ni esconderse de los espejos de
los días. En el transcurso de los años va sumando cargas de
afecto, de sapiencia, y de angustia; la juventud deja paso a
la madurez pero persiste la integridad de un "yo" - conocedor
locuaz del sabor amargo de la decepción y también de instan-
cias de complaciente armonía con el mundo equidistante - que
se niega al abandono del vértigo interior.

"Más pequeña más ingenua más tímida unas veces
otras veces más sabia más triste, más marchita
Pero siempre distinta y otra siempre

A veces más conforme, más llena de mi sangre
como si todo fuese nuevo todo recién comprado

agua sol y aire y sombra

Tan conforme que hasta sonríe al espejo que no
tengo delante"(18)

La revitalización tiñe de un color optimista el diario vi
vir, la savia esperanzada que la recorrió por entero en el pa-
sado parece coparla, y el sosiego es moneda feliz que le da el
tiempo. Una especie de atmósfera de recogimiento, ilustrada a
través de varias imágenes magníficas, remansadas, componen el
ámbito adecuado para que una carga tremenda de emoción recupe-
re un presente que emerge con los ropajes del ayer. La nostal
gia ilumina una problemática íntima: el correr del tiempo di-
luye al hombre, y ante la quebrazón de tanto sueño, el con-
formismo - aceptación obligada de las leyes de juego - parece
esfumar la pesadumbre cediendo el paso a un presente esperan-
zado. Pero su verso tiene alcance metafísico y toca la dimen-
sión que trasciende las cosas y los hechos; y la ruptura del
equilibrio-resignación, en apariencia lograda, cae dentro de
la esfera de lo fugitivo y previsible.

Existe una gradación espiralada en las estampas anterio-
res en las que expuso los distintos y sutiles cambios. El do-
minio de la temporalidad acrecentada por el cuantitativo. "más"
rodea a su imagen de ternura y melancolía; por un lado, adjun-
ta notas triunfantes por la consecución de un número determina-
do de logros, y por otro deja constancia de experiencias con-
flictivas, de tensiones e inseguridades. El momento de optimis
mo se vive fugazmente y es seguido por otros muchos de depre-

sión y de angustia. La oscilación anímica, el desenvolvimiento de pugnas interiores, es síntoma de la lucha de fuerzas contrarias y actuantes. La mostración de su presente crepuscular develado en pantallazos sinópticos - alusiones que no se detiene en analizar - desemboca en rebelde estallido.

"Y otras veces en guerra tan en guerra
que mi tacto es puñal que me agrade las venas
y me hieren las flores y me acribilla el cielo
y hasta mi propio cuerpo me lastima

Muero y vuelvo a nacer cada mañana
la angustiada de ayer hoy no la busques
La eufórica de hoy
quizá esta misma noche se suicide
abrazada a su almohada"(19)

El verso pierde el tono sosegado casi susurrante; la poetisa siente la angustia de la privación a que la supedita el tiempo y que se acrecentó con la mutilación de la pareja amorosa. La articulación de los versos, la longitud de los mismos, y la ubicación de los acentos, señalan la fractura de la sugetante cadencia de las tres primeras estrofas y que habían marcado el acceso hacia el recogimiento espiritual. El léxico mismo traduce la exacerbación que mina la ensayada incólume estatura. Todo lo anterior se desvanece y el ímpetu marcial

de las distintas expresiones lo transforman en potencial suicida. El desasosiego corre a la poetisa; en él está la batalla, en él se libra. Hay en los vocablos "flores" y "cielo" algo de misterioso al ser superados los límites del marco denotativo al que suelen estar sujetos; ellos no funcionan en el contexto como simples objetos referenciales de un espacio determinado, sino que son manifestaciones de ansiedad, angustia y soledad de la poetisa.

"El fenómeno del estilo puede ser representado por medio de una línea cuyos extremos equivalen a los dos polos, polo prosaico, de desviación nula, entre los cuales se distribuyen los distintos tipos de lenguaje que se practican efectivamente. En la cercanía más próxima al polo máximo se halla el 'poema'; en la cercanía más próxima al otro polo, indudablemente, se sitúa el lenguaje de los sabios. En este caso, la desviación no es nula pero tiende a cero. Este es el lenguaje en el que se encontrará la mejor aproximación a lo que Roland Barthes llama "grado cero de la escritura". (20)

Cierto es que el peculiar uso hace variar la significación común de los vocablos, y los transforma en objetos punzantes y acosadores. ¿Pero acaso la "flor" no señala un amplísimo panorama vinculado con la felicidad, y el "cielo", los estados espirituales plenos, la migración de lo telútico? Toda esta significación vital o simbólica no atañe a quien está

situado en el borde de la desesperanza.

"(...) el lenguaje poético recubre 'dos' (o más) órdenes de realidad. Por un lado es un sistema denotativo y generalizador. Por otro lado es connotativo, ambiguo. Desde el punto de vista de la connotación obtenemos términos que expresan los diferentes tipos de relaciones taxonómicas. Pero quienes utilizan estos términos aluden a una serie de contenidos y sugieren un universo de inteligibilidad que no está refugiado en la mera nomenclatura literal de los términos. El sistema del lenguaje poético cuya función nos es, por tanto, conocida, sugiere una estructura desconocida que es preciso indagar."⁽²¹⁾

Josefina Plá hipersensibilizada frente a tanta angustia soporta una última y feroz contienda, y los sentidos - medios de aprehensión del mundo - se transforman en elementos que se suman al proceso destructivo. Ella polariza su panorama vital en dos emociones límites: angustia y euforia; ambas intensas pero fugaces, y en constante juego de alternancia. Este se corresponde con el engarce anterior de los términos antitéticos - "muero", "nacer", "ayer", "hoy" - con los que se articulaba el proceso cíclico de la constante mutabilidad; rueda incesante con un lucubrado desenlace: el suicidio.

Tal drástica solución programada acucia al hombre cuando ve agotados sus recursos de integración a la realidad circundante, aceptando sus exigencias y prerrogativas, y cuando el

repliegue enquistador resulta un imposible por estar, precisamente, unido a una serie de objetos y de seres conformadores del espacio real en que se mueve. O quizá cuando carece de la fuerza necesaria para abdicar definitivamente del tiempo, que si bien no eligió, le es dado para que lo gaste viviendo. En este sentido, la poesía de Josefina Plá es filosófica sin implicar esto, necesariamente, que la poetisa brinde en sus poemas, a modo de tesis las meditaciones y alcances de su ideología. Es algo más sutil; el creador se deja llevar por una innata vocación de contemplador e intérprete de un mundo que intenta clarificar llegando a las esencias. En definitiva, hay en Josefina Plá un ser pensante y filosofante que sorprende a cada instancia con el giro imprevisto; su poesía es esotérica y mágica. De ahí que su decir sea asequible muchas veces a los iniciados en los tabúes de la creación lírica, o a los espíritus sensibles capaces de comprender la exhibición de su profundo sentir. La labor lírica se apunala en la doliente condición humana; a través de la desnudez del propio esqueleto y de la propia llaga comparte solidaria las mismas grandes y pequeñas preocupaciones a que está sometido el hombre, y las transforma en caudal temático. Este suele resurgir modificándose, transformándose en el transcurso de su quehacer poético, ya sea integrándose en la unidad de un libro o recorriendo toda su producción, desde el libro inaugural hasta el presente.

La renuncia del pasado

Anteriormente se estudiaron dos formas mediante las cuales la poetisa buscaba solucionar su actualidad psíquica; la primera permitía la autocontemplación objetivada del pasado, y la segunda, el autoanálisis. Sobre una variación del segundo tratamiento versa el poema "No es esta", incluido también en el libro "Satélites oscuros".

"...No es ésta la que se va
no es ésta
con el cielo tatuado todavía
de pájaros y nubes
con la memoria entretejida
de rostros y de sueños
No es ésta la que os lleváis atada
destinada a callar boca en la tierra
cuanto quiso y lloró cuanto amó y cuanto ha odiado"(22)

Las formas metafóricas y conceptuales mediante las cuales se descubre la presencia de lo efímero de la existencia, la irremediable clausura a la que conduce el paso de los días, otorgan a la lírica de Josefina Plá un sentido de dramática temporalidad. En ella no caben las excusas, sólo las definiciones mediante las cuales explica el apremiante desarraigo

íntimo. Esto se hace viable en el poema con el uso reiterado de los mismos vocablos, inclusive de frases, y con la incidencia del adverbio de negación que, por antítesis, pone de manifiesto la potencialidad y energía que siguen conformando a la poetisa. El poema conforma un movimiento amplio centrado en un motivo: el tiempo fugitivo. Este se hace en Josefina Plá estado de conciencia y por eso lo vive con angustia que encubre en la abigarrada intransigencia con que mira a "la que se va". Su estatura humana, su jerarquía de ser capaz de sentir y de pensar, intenta la victoria en un momento en que todos los castillos se derrumban ante la exégesis conciente de la realidad; ante el punzante dolor del desengaño y del quedarse con las manos vacías. Fractura el tiempo, su tiempo, y escinde su figura en la que ayer fue y en la que hoy se queda, valorizando el presente por medio del contraste: la que se va es su presencia despojada, mientras que la actual figura es rescatada a través de elementos referenciales concretos; ahonda sus raíces y se integra al paisaje en el que continúa transcurriendo su vida.

La que buscáis está ahí detrás del viejo muro
prendida al árbol seco lejos de los rosales
con la lengua ya ardida los ojos ciegos brújulas
las manos adelgazadas de deseos quietas hojas de herbario

No es ésta la que calla

Ésta tiene el olor de la tierra en los huesos
un nido en cada hueco de la mano
y un caracol insomne en la memoria"(23)

El poeta tiene necesidad de mostrar los embates del tiempo, singularizarse en la real dimensión a que ha sido conducido y sometido. Por un sendero convergente marchan Josefina Plá mujer y Josefina Plá poeta; en la realidad sensual, intelectual y afectiva de la primera se integra el haz metafórico que conforma a la segunda. Pocas veces aparece en los poemas la realidad objetivada, pero aquí sirve para mostrar cómo ella también sufre un proceso de decrepitud paralelo al del hombre. Esa realidad, ese mundo objetivado que registra el poeta mediante el poema, interrumpe y escapa de ese proceso de desintegración total y asume, junto y gracias al creador, contorno mítico. Esto no quiere decir que existe ex profeso un intento conciente de arrebatarse a los objetos del tiempo; el conflicto, la lucha, es algo íntimo y eminentemente personal. De las treugas, de los embates y quizás por una perentoria necesidad de afianzamiento, surgen cosas, objetos imantados por la radiación psíquica del poeta que los inserta en su mundo poético y los transforma en verdaderos receptores en su propia angustia. La palabra les permite, pues, alcanzar una relevancia actual que se transforma en un "siempre", al que no se le pueden extraer ni agregar notas, quedan en su condición actual sin importar su génesis ni su crecimiento, ni su vulnerabili-

dad original e intrínseca a lo que está supeditado de todo lo creado. La imagen gastada se refuerza, entonces, nombrando elementos indicadores del espacio físico en que se encuentra -el viejo muro, el árbol seco, los rosales- y que trascienden la órbita común significativa para funcionar en un sistema de analogías y de oposición.

Lo antes dicho no implica echar por la borda uno de los caracteres que, según anota Hugo Friedrich, se constituye en una constante en la lírica a partir de los últimos lustros del siglo pasado. En efecto;

"Si el poema moderno se refiere a realidades -ya de cosas, ya del hombre-, no las trata de un modo descriptivo, con el calor de una visión o de una sensación familiar, sino que las transpone al mundo de lo insólito, deformándolas y convistiéndolas en algo extraño a nosotros. El poema no pretende ya medirse con lo que vulgarmente se llama realidad, ni siquiera cuando, al servirse de ella como trampolín para su libertad, ha absorbido en sí algunos restos de aquélla. la realidad se halla arrancada del orden espacial, temporal, material y espiritual y dejada al margen de las distinciones, indispensables para una orientación normal del mundo, entre lo bello y lo feo, lo próximo y lo lejano, la luz y la sombra, el dolor y el goce, el cielo y la tierra." (24)

La posible anfibia se soluciona teniendo presente la función axiológica de la metáfora en lo que concierne a los vínculos que establece entre los planos real y poético.

La relación analógica se continúa en el esbozo de retrato en el que la mujer poeta insiste para exhibir su calidad de víctima, en versos que rezuman el dolor más acendrado. La sucesión metafórica intenta ser descriptiva y crea una visión dramática y plástica, que subraya con intensidad el devenir.

"...No es ésta la que se va

Es la otra

la del beso prendido como una vedija en las es-
pinas de otros años

la de la lluvia blanda lavando las pisadas

No es ésta la que calla

Es la otra. Lo veis...Es la otra la otra la otra

Esta del cielo activo y del agua incurable

Ésta sigue viviendo para cantar su muerte"(25)

La que se va es la sabedora de que el beso y los dulces deliquios están condenados a morir; por pertenecer a la carne perecedera son dicha efímera, espejismos inventados para erradicar el fantasma del tiempo. Eros no alcanza, no satisface las apetencias que orientan lo humano; pero anida en la etapa frutal de la vida y desterrarlo implica luchar contra quien se resiste a morir. El abandono de lo erótico al que arrastra la clausura de un período de la vida -aunque éste sea antes-

la de la muerte- es aceptado firmemente porque al poeta le que dan las armas del intelecto y la renovable experiencia. Detrás de la ácida melancolía del ser que se rescata con veracidad eficiente, está la voluntaria e inaplazable decisión de quién acepta la superación de una etapa vital y se atreve, indomable, a mantener los principios rectores de su idiosincracia. La asunción del tiempo presente está unida a una serie de imágenes de confinamiento -el quedarse, el muro-; expresivas de la separación que aísla al poeta y lo inscribe en un espacio limitado. A lo largo de la poesía de Josefina Plá, el con finamiento es algunas veces protector y otras veces opresivo, según sea la posición del poeta de aceptación o de rebeldía; quizá con este tratamiento esté elaborando su propio mito, erigido a fuerza de lucha y exigencia. Cuando se hace referencia a esta potencialidad del poema en relación con su creador se toma en cuenta la eficacia del lenguaje poético -en lo afectivo y en lo racional-, que a la vez que ordena intelectualmente va pautando los distintos acaeceres para luego utilizarlos como artilugios mágicos dotados con poderes o facultades terapéuticas.

El poeta es algo más que un yo profundo y estático: es una suma cronológica de "yoes" que a veces se divorcian y pugnan por abstraerse del orden temporal que los rige. Esta disociación los hace incurrir en anacronías y actualizaciones que se constituyen en una negación de la estratificación a la que el ciclo las supedita. No hace surgir a los "yoes" una

efusión emocional patológica sino el patrón de la nostalgia; el yo acrece - y difumina - su actualidad y revée circunstancias pretéritas para dar cuenta de las posibles causas de las vacilaciones e insatisfacciones presentes. Cuando el yo "anterior" - uno de los tantos que llenan el pasado - se actualiza y reclama algo, sólo le es permitido aflorar en un tiempo al que ya no pertenece y efectuar su reclamo; no se le niega ni se le otorga nada puesto que el interlocutor no existe. La poetisa cae en la trampa del pasado redivivo; busca la forma de justificar su hoy parapetándose en una confrontación que ella cree equitativa y obtiene como resultado una inmensa carga de tristeza.

"Satélites oscuros"

"Cuándo empezaste a respirar el aire con pulmones
prestados de otras primaveras
pisar con pie distinto la gramilla que te adivina y
muere
cortar la ola con otra manotada
gustar el agua con paladar distinto al de mi arcilla
- mi agua es siempre pozo tu agua es siempre río -
mirar la luna en horas prohibidas
cuando muestra su verdadera cabeza cercenada

los jeroflíficos funámbulos de los gatos en celo
y el ebrio en el frío de la madrugada
gimiendo sobre sus huesos de botella rota?
Ni tú ni yo lo recordamos
Pero fingimos que no lo sé que no lo sabes
porque eso es lo pactado."⁽²⁶⁾

Toda la construcción poemática gira en torno al adverbio de tiempo "cuándo", en cuanto es éste el que indica el lapso en que una identidad dio paso a otra distinta. El grado de diversidad entre ambos queda marcado en forma profusa por la antítesis; por ella desfilan las prendas de ayer contrapuestas a las de hoy. Lo cierto es que esa aquilatada presencia que se ha escindido, posee una dinámica arrogante y su blasón es, precisamente, el ímpetu; ella focaliza toda una carga de energía que parece absorber de la estatura actual de la poetisa (pero no hay que engañarse; debe tenerse en cuenta la calidad de "satélites oscuros" que caracteriza y mancomuna a ambos) que verifica el retaceo de sus posibilidades. La otra faz, en cambio, está coronada por el deafío, ya que es capaz de quebrar los convencionalismos sociales y de sexo para sumirse en los goces noctámbulos.⁽²⁷⁾

Es de imperiosa necesidad que la poetisa llegue a esa especie de conclusión con que se cierra la primera estrofa que, más que enclaustrar un necesario armisticio que favorezca su estabilidad emocional, es un tácito acuerdo al que llegan las partes en cuestión y del que resulta la consigna de no hurgar

en exceso:

"Ni tú ni yo lo recordamos..."

El pacto es el módulo que las satisface, y el estudioso termina por preguntarse a qué se debe la persistencia del adverbio "cuándo" que funciona como gozne con la segunda estrofa: simplemente, a una necesidad de convencimiento mutuo frente a ciertas reglas de juego que hay que aceptar pues hacen posible la simultaneidad de ambas presencias.

"Cuándo empezaste a reir de mí sobre la batalla
terminada

y te alzaste desnuda y transformada y ágil para
iniciar tu viaje

mientras yo comenzaba a tejer lenta las redes
para los viejos peces del misterio
que se deslizan por tus muslos abajo hacia una
nueva muerte?

Ni tú ni yo lo recordamos

Pero igual que dos satélites oscuros
desde entonces

nos exigimos una a otra una luz que no es nuestra." (28)

La insistencia en valorar la imagen juvenil y primaveral frente a la de quien aposenta su vida en la meditación y la reflexión - de tal forma que también su presente es perecedero - actúa a modo de progresión espiralada que coge las notas más significativas y las jerarquiza, no por antítesis, sino

por sucesión estatuida y necesaria. Hay que partir de la premisas de que el 'yo' actual no es sino sucesión y selección de 'yoes' anteriores, estrechamente vinculados a la extensión temporal de la existencia humana; de ella resulta que la presunta dicotomía, en esencia, no es tal; sus límites son más confusos y plurales, regidos por una ley de interdependencia o dependencia recíproca.⁽²⁹⁾

El yo actual en que se apoya la artista - con toda la fragilidad y sutileza que permite lo terreno - cualifica a esa dimensión activa en ciertas notas intrínsecas; pero sin engañar ni engañarse, y llegando a especificar y contestar ese "cuándo" que la inquietaba. Tiene una respuesta clara y concisa que establece que, a partir de "entonces", existe un tiempo que, como lámina opaca, condena a ambas facetas a la oscuridad, porque el ser humano no es ayer y hoy, sino una galería de luces y de sombras intermedias, que le prestan o le restan vivacidad. Debido al condicionamiento mutuo: "nos exigimos una a otra una luz que no es uestra".

"Hermana desertora
evadida del número que gobierna los índices secretos
de la sangre
la luz que me arrebatas te abre caminos hacia
adentro
la fuerza que me sorbes te alisa la cadera
y te atensa las ingles agresivas

los sueños que me robas te abren ala en el hombro
Y está escrito que en todas las aventuras lleves
el trébol de cuatro hojas."

....., (30)

La sensación de nostalgia y abandono crece. El 'yo' actual y desvalido ante el 'yo' pretérito es consciente de que su debilidad resulta de las pérdidas de que es objeto. No le convence totalmente el aceptar lo estipulado y, si bien entrarían a ser válidos la rebeldía y el enfado, éstos no se manifiestan, y progresivamente - y sin requiebro alguno - se irá pautando un transcurrir que conduce al olvido, vocablo que, significativamente, cierra la totalidad del poema. Pero es dable encontrar pequeñas dosis de resentimiento, registradas semánticamente en palabras que intentan agudizar el desencanto. Por lo tanto, no sería arbitrario descartar la existencia de una especie de exorcismo catártico en la reseña de las variadas frustraciones.

En la estrofa citada, al igual que en las dos siguientes, pasan a adquirir más importancia las carencias que se padecen - como consecuencia de -, porque el pretérito le arrebató la luz, le sorbo las fuerzas, le roba los sueños. Esos elementos que le son sustraídos están forjando y potenciando a esa "hermana desertora".

.....

"Tu sueño es marchar lejos para siempre libre de

mí algún día
Mi sueño es retenerte a mi lado mirarte
hasta que a fuerza de deslizar tu cuerpo contra mí
cuerpo como
el río se desliza sobre el cielo que lleva
vuelvas a ser una misma conmigo.
Hermana traicionera tu traición sin embargo nunca
te ha consolado
en tus aprendizajes ya lo has sabido todo
menos las lágrimas y ese sueño secreto
en el cual cielo y sol y noche acuñan de nuevo su
medalla"⁽³¹⁾

El juego de rechazo y conciliación de contrarios trae aparejado, en la última estrofa, un trastocamiento o alteración que constituye una verdadera "vuelta de tuerca" en la concepción temática del poema. La parcelación de la identidad que aparecía como insurrecta y perturbadora en cuanto exhibía el empuje tensional enraizado especialmente a notas o elementos propios de la pasada juventud, se transforma ahora en aspiración, en necesidad libertaria de "marchar lejos". Como contrapartida, el yo actual centraliza su aspiración en lograr la conjunción definitiva de ambas identidades, porque la unicidad es el punto de partida hacia el que se debe bregar por volver, necesariamente.

¿Adónde lleva, entonces, la contradicción que se evidencia aún más si se tiene en cuenta el "marchar lejos para siem

pre libre de mí algún día" enunciado en el comienzo de la estrofa, y el "Llegas siempre de lejos siempre viajera siempre/marchando" del 14º verso. Es como si la intencionalidad se trastocase: se busca un efecto y se logra el opuesto, precisamente a causa de la dualidad de ambas esferas volitivas - de algún modo es necesario llamarlas - en colisión o, por lo menos, en situación antagónica insubsanable porque les falta saber "ese sueño secreto/en el cual cielo y sol y noche acunaban de nuevo su/medalla".

"Llegas siempre de lejos siempre viajera siempre
marchando hacia tu casa
y me pides tu parte en el futuro
en el tacho en la sangre en los dolores
Una parte que no sabré ya devolverte
...Tu sien deja en la almohada la forma del olvido." (32)

La conciliación entre ambas presencias implicaría el hallazgo, solución o desciframiento de los sucesivos presentes que el yo de la poetisa ha atravesado, y que ahora aparece dicotomizado en un presente y en la actualización de un cierto yo pretérito, que es epicentro del desgarramiento existencial.

El poema posee un dejo huidizo sin que ello implique una precaución tendiente a obnubilar la personalidad y estatura real de su creadora; colabora en ello el tono confidencial sin exabruptos de ninguna índole. El intento de diálogo, frustrado de antemano porque lo válido está en la conciencia que la

artista tiene de su realidad actual, significa una tentativa de réplica, de amonestación, a veces, de su interioridad conflictuada pero igualmente entrañable.

La presencia oblicua de ese yo anacrónico y perturbador permite a la poetisa retraerse en la visión de un mundo que ya no le pertenece, y cuya captación y traducción relega a ese ser que se ha escapado de las redes del pasado. El ejercicio de ensamblaje incluye una sinceridad desgarradora carente de espectacularidad y de engañosos espejismos y, sobre todo, ausente de autojustificativos. Hay un mecanismo de aproximación: la mujer de hoy, al contemplarse en la que ayer fue, encuentra vigente y vívida una realidad desfasada.⁽³³⁾ Esta experiencia no es un gratuito acto narcisista sino que está aquilata da fehacientemente por las cargas de tiempo; la mirada se transforma en agente inquisitorio y de reconocimiento de la propia identidad fracturada. La situación es inquietante pero, a pesar de ello, no despierta en la poetisa violencia ni rechazo; sí una suerte de análisis en el que constantemente aflora la nostalgia. Esta asunción reflexiva es la que está dando cohesión e integridad a su perfil psicológico.

El entorno no aparece ni siquiera como mero telón de fondo; si alguna acotación hay del ámbito físico o social, éste tiene en forma exclusiva un sentido metafórico vinculado con lo más íntimo de su yo, con una experiencia singular que la poetisa revierte a través de un lenguaje poético más alejado que nunca de lo normativo.⁽³⁴⁾

No hay evasión hacia situaciones que pudieran tener - de eso no cabe la menor duda - relevancia significativa; el área del conflicto no abarca espacio ni geografía; está dentro del poeta y allí se plantea. El ser, escindido en su esencia, se debate en su mundo particular que, a su medida y mientras le ha sido permitido, ha ido forjando, intentando reunir con coherencia las distintas letras del crucigrama de su paisaje vital.

En "Satélites oscuros" se aborda, una vez más, el problema de la disociación de la identidad que la poetisa pretende superar mediante la filiación de una dimensión que le fue restada y que cualifica desde su presente. La dialéctica muchas veces se torna controvertida y confusa; en ocasiones se jerarquiza la actualidad madura, en desmedro de la gozosa juventud; en otras, se eleva a esta última con un tono exaltatorio que va desde la elegía al panegírico.

La engañosa vía del recuerdo

El sentimiento de tiempo perecedero es acompañado por un deseo insaciable de eternidad. El desajuste entre estos dos principios precipita a la poetisa en una zona emotiva en la cual la angustia sólo cede el paso a la nostalgia. El tiempo escabulle su informe cuerpo entre los elementos finitos que pueblan el mundo, y el hombre, incapacitado para romper los

límites que lo afligen, sufre la dramática conspiración a que está sometido. La serie continua de posibilidades que debiera ser la vida se frustra. La poetisa se ve precisada a conjurar e implorar su calidad de ser con el exorcismo de las palabras anestesia que conocen las galerías espiraladas del sueño y del recuerdo; y en ellas termina por refugiarse. El entorno, todo lo existente en el espacio físico, pierde la sinceridad del rasgo discriminatorio; lo real, por conducir al dolor, no merece la pena en ser atendido.

"Hoy lo aprendí. Vivir es olvidarlo todo,
y morir aceptar que todos nos olviden,
para que nadie muerda con angustia los frutos
ni se desmaye de dolor al ver volar un pájaro.
Recordar es dejar colarse en nuestro pecho la mano
que reclama
el préstamo primero,
y el que recuerda ya no puede
soñar que bebe toda el agua que su sed necesita;
ya no puede tener su muerte pequeña por entero." (35)

El recuerdo aunque engañoso es propicio y enriquecedor en cuanto permite que los planos de todos los tiempos pretéritos converjan en él. Esta actividad volitiva satisface, en su medida, el ansia por lograr la armonía interna individual y también con el universo. La consecución de tal propósito depara instancias placenteras porque en el recuerdo suelen atesorarse

las fuerzas capaces para abolir el tiempo presente. La felicidad, el júbilo o el sosiego entran subordinados en la unicidad de su estatura y no ceden a los inexpugnables cordeles del devenir. Visitar y revisitar el pasado - fugaz intento de estabilizar una perspectiva que está confinada en la memoria - resulta ser uno de los tantos engaños en los que se está pre-dispuesto a caer. La poetisa comprende con dolor que la vía de escape, en la que tantas veces se refugió, posee una estructura fácilmente desmontable y asfixia el acto de vivir. El grado de posibilidad con que se integra la vida queda estrechamente vinculado, desde ya, con la capacidad de olvido; por que recordar implica instalar las sombras del ayer que progresivamente terminan por copar, constriñendo, la autonomía individual.⁽³⁶⁾ El desdoblamiento que hace factible la cohabitación simultánea de la realidad tangible y finita y la tras-realidad atemporal del recuerdo son resueltamente rechazados por la poetisa.

El soñar como acto de voluntad

El recuerdo es un enemigo para el diario vivir porque se acentila en el presente en su más inmediata y fugitiva temporalidad. Por encerrar un cúmulo de experiencias que arrastran sus peculiares cargas emotivas, induce a que la poetisa propulse su destierro como medida más saludable. Cuando ella ha-

ce referencia a la obnubilación total del recuerdo lo está condenando a su campo de acción específico, el pasado, prohibiéndole los peldaños que posibiliten su sed de actualización. Quizá si fuera posible un acto mediante el cual aflorara, exclusivamente, el recuerdo no aprensivo ni angustiante sería permisible la actualización del pretérito y quedarían invalidados los cerrojos que preservan la intimidad. Pero la vida psíquica no dispone de tal condición; su naturaleza heteróclita hace que el entramado vivencial sea complejo y, en la mayoría de los casos, ingobernable ya que en él entran por igual - y sin que sea viable la selección previa de parte del interesado - los más diversos factores que luego, y merced a la acción del tiempo, permanecen agazapados en el recuerdo. Mientras que en éste no es posible llevar a cabo la decantación de los materiales empíricos, en el sueño, entendido como programación potencial en el futuro, puede darse la transgresión de esa ley de inmutabilidad sobrecoyadora aunque la mecánica, como es sabido, es de muy distinto calibre.

En la lírica de Josefina Plá el "sueño" aparece, principalmente, en dos de sus acepciones: a) como acto de soñar despierto; b) como registro de los materiales oníricos.

Cuando el vocablo sueño alude a la capacidad de presentizar el futuro queda iluminado el campo espectral de la esperanza, el espacio evanescente de la ensoñación:

"Oye.

Sueño una luz sencilla

guiño en la oscuridad, pavesa
de pupila,
larva de diamante,
que nada me descubre,
porque esa luz es todo
cuanto de mí ya queda." (37)

La primera estrofa del poema pauta la proyección de la presencia de la poetisa que ha escindido su integridad para observarse como un anémico hilo de luz cuya nota más significativa es la de resultar insuficiente para la mínima visión. Por medio del distanciamiento - que incluye, sin duda, aquella forma tan poderosa que le permitía rescatar física y anímicamente a la "hermana desertora" -, logra, ahora, la exclusión total de una de las partes de la dualidad; la poetisa elimina totalmente su figura actual, de la que no da detalles, para centralizar la mira en lo que de ella va quedando según una visión estrictamente subjetiva. (38)

Los niveles semánticos y sintácticos funcionan entrelazados - aunque la estructura versal se quiebre ya en el segundo verso, el cual encabalga con el siguiente -, esta mancomunión apuntala cualitativamente lo expresado. La poetisa interesada en reforzar la idea de la tenue luminosidad, cuya carga connotativa concreta es la de la agonía presentida como próxima, recurre al uso de un sistema paralelístico sinonímico que agrega un efecto de intensificación por su carácter repetitivo

luz sencilla = guiño en la oscuridad

= pavesa de pupila

= larva de diamante

en el que lo notamente referencial se diluye para dejar al descubierto, en los sintagmas, los distintos estratos de la connotación sónica. (39)

"Oye.

Sueño que estoy de nuevo
plantando
en un rincón del alba
mi raíz
en la tierra
que es
el sueño"

..... (40)

La palabra "sueño", si se excluye el imperativo "oye", abre y cierra la segunda parte del poema actuando en primer término como verbo y luego como sustantivo. Lo más peculiar, en lo que tiene que ver con el nivel simbólico, es la conciencia que tiene la autora de estar repitiendo la ejecución de un acto; actividad que se entronca en otro campo lumínico abarcador de una significación opuesta al que señaló en la estrofa anterior. En tanto que en aquella se trataba de una luz que agonizaba, en ésta se anuncia la luz promisoría del alba que, en su calidad resurgente, tiene la virtud de iluminar

nueva y repetidamente la vida. No se opera, de hecho, una relación de antítesis entre ambas; ocurre que en el segundo caso, aunque no se la identifique con ella, la autora está junto a la luz que nace y a la que le ha dado, para acentuar los lazos de proximidad, un carácter locativo específico.

El desgarró emotivo encubierto tras la sobriedad expresiva que caracteriza el decir poético de Plá, parecía avanzar, en la primera estrofa del poema, hacia un estadio de disolución total, hacia la ceniza; las expectativas fáciles del lector son demolidas pues cuando la muerte comienza a acusar su presencia, se inicia nuevamente el acto de renacer de acuerdo con la concepción filosófica del "eterno retorno".⁽⁴¹⁾ La artista comulgante, en consecuencia, con la teoría del tiempo cíclico no concluye el mensaje instalando al lector en la comfortable butaca del sosiego pues el poema tiene un doble colofón; la vida es sueño y se repite eternamente.

La parábola del desterrado

La idea de despojo a que supedita el tiempo tiene su corolario en la agonía y en la muerte. La trayectoria vital proporciona al individuo - en disímiles dosis - un "bagaje" que, a medida que transcurre el tiempo, va adquiriendo capacidad residual para reinventarse. Se puede llegar al fin del camino de distintas formas y ellas pueden coincidir o no con lo pro-

gramado. El hombre puede abrigar, al término de ese viaje que es la vida, la felicidad de considerarse recompensado o la tristeza de sentirse estafado; porque nada puede suplir la ausencia de los trofeos, motores de la búsqueda.

En ocasión de presentar "El hijo pródigo", poemario inscrito en el libro "Follaje del tiempo", se hizo una sinopsis que intentó ser descriptiva de cómo ese conjunto de poemas señalaba una visión agnóstica del mundo y de la vida; y cómo el anecdótico particular del personaje de la parábola extendía su radio significativo para encerrar al destino humano. Existía una especificidad: quedaban comprendidos aquellos participantes activos de la aventura del conocimiento y del goce terrenos.

"El hijo pródigo-una nube también gris él-camina
sin saber si sus pies son los que allí lo llevan
o es el camino el que lo arrastra
porque andar es cambiar
y él sólo puede
mudar su rostro por el rostro que es ya el rostro de
todos" (42)

El viaje de retorno está pautado por el vaho evocador que hace relevante la inconsistencia de la voluntad. Se diluye un pasado que estuvo animado por el intento febril de abrir los sellos de la vida para descubrir, así, los enigmas de su propia existencia. Luego sólo pudo confiar en la fuerza de sus piernas y aceptar volver.

La vida no es condescendiente con sus acólitos; no permite que se hurgue en sus misterios sino hasta ciertos límites estipulados. El que no hace caso de las normas del juego se transforma en infractor, y, en esa condición, es sancionado por el inexorable juez que dicta la sentencia.

"En cada mano sólo cabe la otra
doblando así el despojo
multiplicando al infinito la miseria
la sentencia de un tiempo
que sólo al acabarse
se tornará sin fin y sin mirada." (43)

En el cuenco está el vacío de todas y de cada una de las pérdidas, de lo ya resueltamente inaprehensible; sólo resta esperar a que el último suspiro impulse a la rueda del tiempo y comience el próximo y renovado correr irrefragable.

El superviviente

El motivo central y orgánico del poema "El superviviente" se construye en base a una zona de tangencias entre lo empírico, lo filosófico y lo poético. Estas lindes en contacto provocan, al serlo en grado e intensidad variables, interferencias y complementaciones que coadyuvan en la urgente ta-

rea de dar a la composición un real sentido de totalidad - nota visceralmente unida a la temática del tiempo - el cual no está exento de la presencia de subsistemas cuyo patrón general los enmarca en una amplia y específica situación existencial: la de la soledad.

La presencia de la fluctuante temporalidad está expresada a través de la conciencia personal del propio devenir histórico que agrega al proceso de disolución elementos indicadores constituyentes de la malla del universo mítico de la poetisa.⁽⁴⁴⁾ No sólo es detectable la función aglutinante y transportadora a un plano distinto del que señala el texto. El inventario poético se transforma "per se" y está normativizado a través de signos metafóricos que funcionan semánticamente en forma independiente pero que también lo hacen como piezas que dan cohesión y unidad al mensaje.

La trastocación anecdótica - en la que están ausentes los signos específicamente referenciales - conduce a una recreación del panorama vital y éste, en virtud de la maleabilidad a que ha sido supeditado por designio del artista, hace nítido un escrutinio de estragos que desdibuja el posible tono confesional - aunque no el confidencial - de lo expresado. Sin duda alguna, la cohesión formal e ideológica que articula el entramado arranca de ese impulso catalizador por medio del cual la poetisa sublima lo contingente cotidiano en acto trascendente en el cual, obviamente, está funcionando una voluntad de estilo.

"Es hermoso y terrible ser el superviviente;
ser la última voz, y la última mirada.
Ser el harapo blanco
enganchado en el seto cuando pasó
la cabalgata,
y el son de las fanfarrias ya calló"⁽⁴⁵⁾

La poetisa, en su condición de última reportera, exclui-
rá de su acta inventarial aquellos elementos que hagan alu-
sión a un contexto que pueda ser entendido en su monovalencia
referencial; cuando aparecen en el poema objetos que puedan
pertenecer al plano de la realidad, éstos, inclusive, no fun-
cionan sino en su proyección connotativa. La observación del
fenómeno de desintegración es registrada desde el propio yo
-no obstante las bambalinas que lo ocultan - desde un sujeto
que es consciente de su individualidad y gastado vivir. El yo
de la poetisa ha vuelto ha encastillarse; esto apareja una
nueva radicalización de la subjetividad que, vectorizada ha-
cia una pretendida autonomía total, desemboca en un estado de
máximo aislamiento. La creadora, mediante su actitud reflexi-
va, va refiriendo, directa o indirectamente, la incidencia
del fenómeno temporal como emplazador de lo humano pero sin
que la atrofia que aquel va provocando conduzca a algún grado
de estremecimiento personal. Todo deriva quizá, del apacible
don de mesura que parece diluir los contornos de la emoción y
de la angustia. Es factible que superponiéndose al ejército
devastador que la incluya como víctima, la poetisa, parapeta-

da en la insularidad - desde la cual puede ejercer su capacidad inquisidora - se considere, "sine qua non", el superviviente.

"Ahora necesitamos aprender que sólo somos definitivos cuando henchimos bien el perfil transitorio que nos corresponde; es decir cuando aceptamos nuestro tiempo como nuestro destino, sin nostalgias ni utopismos. Que no me explique yo demasiado mal. Sentir nostalgias y utopizar son dos cosas perfectamente lícitas en que se manifiesta una vitalidad vigorosa. Lo que importa es que nuestra actitud vital no dependa de ellas, que no se viva ni de ellas ni para ellas, porque entonces son símbolos de debilidad. La vida es siempre un ahora; nostalgias y utopía son fugas del ahora." (46)

La riqueza en sugerir proviene, en parte, de la economía de los materiales enfáticos. La poetisa rodea el recorrido de ese último tramo de una atmósfera de silencio. El sonido, en los terrenos empírico y literarios, es equivalente a presencia de vida; aquí las pulsaciones vitales van distendiéndose su ritmo natural y se van haciendo casi imperceptibles.

"Es hermoso y terrible ser el superviviente;
el sin respuesta a las preguntas;
el de la huella huérfana que el cazador persigue
sabiendo que no puede despistarse." (47)

La soledad, el quedarse solo, no hacen posible - como ya había sido expuesto en otras composiciones de Plá - el auto-diálogo.⁽⁴⁸⁾ La experiencia inherente a una singularidad mítica que revierte también sobre lo circundante va abriendo camino al silencio total; ya no hay interlocutor posible y tampoco hay nada personal que preguntarse. Puede, entonces, hablarse de un silencio condicionador que se va adentrando con peso seguro, cuya densidad pasa a ser total cuando la única persona capaz de disentir rehúye esta posibilidad. Se ha llegado a un tiempo en el que las palabras, y especialmente las preguntas, sobran; reviste más importancia el agotar en silencio el último tramo del camino.

"Es hermoso y terrible ser el superviviente;
el último en bajar las escaleras
en el palacio donde las lámparas se apagan,
y en cuya puerta nadie espera ya"⁽⁴⁹⁾

Junto a la carencia de sonidos comienza a operarse una progresiva ausencia de la luz; ambos elementos están relacionados con los más significativos medios de comunicación y de aprehensión del mundo, y habían sido anunciados en el segundo verso del poema: "ser la última voz, y la última mirada". Lo que cupo suponer entonces fue que ambos iban camino a la anulación total.

Josefina Plá agudiza, para que el lector no se sienta tan desconcertado al contemplar el espectáculo del abandono

del último reducto, su natural histriónico y como un huésped que ha prolongado demasiado su visita, actualiza, metafóricamente la presencia del superviviente a la salida del palacio. En éste comienza el oscurecimiento; debe soportarse la terrible experiencia de tener detrás las luces que se apagan - por que el festín de la vida ha finalizado - y por delante una puerta que está abriendo hacia la soledad; puerta que debe traspasar porque dentro de palacio ya no queda nada que brinde la posibilidad de ver ni de ser visto. Un tiempo ha llegado a su fin.

"Es hermoso y terrible ser el superviviente.

A derecha e izquierda de su paso los árboles

a una

crecen ya sublevados, encarcelan la noche

y borran los caminos." (50)

El avance de las sombras no sólo conforma el telón de fondo que se eleva como valla a las espaldas del que se va; el paso del "superviviente" será impedido por el crecimiento vertiginoso de los árboles que lo encerrarán en una especie de laberinto tubular desde el cual le estará negado cualquier posible modo de orientación: han quedado tapiados la noche y la posibilidad de los caminos. No es dable la elección; el tramo a recorrer en uno y tiene un único sentido. La animización forestal, el carácter procesal de su desarrollo obstaculizador, conduce ya a una negación del individuo en su capacidad de re-

gir y dirigir sus voliciones. No hay caminos - porque tampoco queda tiempo para usufructuar -; se ha terminado uno de los periplos de la historicidad individual humana (si bien en cuanto historia, puede ser entendida como continua reelaboración del hombre) pero no se ha acabado su drama ontológico que, circunscripto a un laberinto de carácter genesíaco, comienza nueva y eternamente a reactivarse, a abandonar el polvo de la anterior vida.

".....

Ya en el fondo del bosque

se despiertan los monstruos dormidos de la infancia.

... Despiertan y se acercan

al viejo umbral desierto." (51)

La idea de nacimiento, de vida, está unida, en la poesía de Plá, a la idea de despertar; íntimamente ligada a su vez con la presencia de la luz. Tal concepción pertenece a los más antiguos y prestigiosos sistemas religiosos, poéticos y filosóficos.

Los árboles sublevados han dado origen al bosque dentro del cual no va a despertar nuevamente el hombre sino "los monstruos dormidos de la infancia" que reiteran, una vez más, el cíclico ritual de acercarse "al viejo umbral desierto". La poetisa aporta las notas en forma indirecta; no habla llanamente del que "nace" o es "naciente" (renacido o renaciente) sino que se vale de elementos que pertenecen a lo onírico pri

mario, a sus formas exacerbadamente fantasmagóricas, y al acto de acercarse de acuerdo con una inmemorable lección impuesta. Se opera, entonces, como un nuevo copamiento que no es posible concebir como algo original pues dentro del sistema cerrado que lo rige lo específicamente novedoso lo constituiría una transgresión, un atentado contra la repetición intrínseca del tiempo circular.

Sueño y trascendencia

La poetisa, envuelta en la malla fluctuante del tiempo y sometida a las contradicciones derivadas de su carácter de ser existencial, se atreve, con cautela, a abrir las puertas del ayer reconfortante. Es en ese momento de crisis espiritual en el que afloran una serie de tendencias vinculadas a la vida, y en el que se cede al asedio del postergado goce. Tal intento no conduce al exabrupto; la creación lírica de Josefina Plá mantiene su autenticidad porque la no validez del recuerdo, del cual había abdicado, se diluye y se disfraza en sueño, entendido como acto de soñar. (52)

".....

Todo pudo suceder esa noche.

Pude tener dos soles con una sola aurora,

o regar con la sangre de mis sienes abiertas

los campos donde pastan escondidos
los caballos de plata de las albas.

Todo pudo suceder esa noche
en que soñé que era otra vez niña de doce años,
y derramé por ella
las lágrimas más ciertas que nunca he derramado.
....."(53)

La región de lo onírico es, por naturaleza, privada, pro
pia. La cualidad de ser intensamente personal sumada a lo es-
pecífico de la sensibilidad poética, posibilita registrar en
verso la consecuencia de los fugaces instantes en los que es-
tuvo en contacto con lo inconsciente. En el sueño la poetisa
encuentra renovado sosiego porque se halla en él un paraíso
perdido. La poetisa, al reinstalarse en el puro e inocente
mundo, en el que se sumerge y se hechiza, consigue desembocar
en el júbilo que le depara la recuperación del codiciado tro-
feo: la infancia. El optimismo domina el poema; los temores
y las ansiedades momentáneamente erradicados, dejan paso a
una euforía desasostumbrada que quizá por su condición de emo
ción límite, contenga en sí la fatuidad germinal del conocido
extrañamiento.

Es evidente que la poetisa maneja una concepción del tiem
po circular; finito en el espacio e infinito en la idea de mo
vimiento. La dinámica de su transcurrir está estatuida conven-
cionalmente por calendarios que avisan sobre su marcha. Dentro
de las coordenadas específicas de la semana, la sucesión co-

riente y ordinaria suele ser interrumpida por la inserción de días aniversario - efemérides, onomásticas, etc. -, variables según el espacio geográfico. Existen, sin embargo, ciertas prefijaciones, ciertos días asueto que en las áreas latinas se identifican con el domingo. En la singularidad de ese día festivo, Josefina Plá ciñe una experiencia excepcional: el retorno al pasado

"En el país en donde el tiempo vuelve a casa los
domingos
yo tuve los ojos en la nuca,
manos en todo el cuerpo,
brotes en vez de dedos, en los pies;
mis orejas oían sólo la música que
les gustaba,
y podía recitar mis poemas al revés." (54)

El primer verso citado es simbólico; alude al reingreso en el tiempo pasado y que puede estrecharse con el recuerdo. Esta afirmación pueda invalidar los conceptos vertidos anteriormente en lo que tiene que ver con el carácter pernicioso que se le atribuía, pero no ocurre así. Si bien el verso en cuestión es en sí una totalidad, está conformado por elementos en cierta medida fraccionables que van pautando los contenidos pre-conscientes de la creadora. La unicidad deslía las aristas y los vocablos se integran para aludir al recuerdo. Existe un escape total de la realidad; en forma concomitante la poetisa se evade del entorno material y del tiempo cronológico

pama habitar en una dimensión distinta, peculiar.

El panorama que ilumina de inmediato está estrechamente relacionado con el desenvolvimiento incansable y pleno de una juventud vivida intensamente. Hay una especie de empleo voluptuoso y emancipado de los sentidos sometidos a las exigencias de un espíritu enemigo del reposo. El movimiento anímico contagia el verso, que no descansa en intelectualizaciones ni se aridiza en análisis. Tal situación de placer le permite adueñarse del pasado intensificando y dinamizando sus contornos irreales; en la enumeración vertiginosa de secuencias se excluirá cualquier indicio que amortigüe tal desenfreno

"Oh el país en donde el tiempo vuelve a casa,
como un niño
que se olvidó un juguete en un rincón,
y te abre como al descuido una ventana
por donde se ve el otro camino, allí
por donde
cabalga tu otro corazón...!" (55)

El "yo" que había dominado los primeros versos es desplazado por el "tú". La operatividad del "tú" es muy especial y conflictiva ya que se enraiza con la forma despersonalizada que engloba tanto al interlocutor como a la propia poetisa, a su situación, a su penitencia personal. (Esta explicación queda reforzada por la presencia del exclamativo "Oh", que ahonda en el propio sentimiento de nostalgia.) El receso, la

involución en la escala temporal, permite la mirada hacia atrás que otorga la posibilidad de recuperar el país endomingado, y ello se logra con la fruición que merece su calidad de fruto perecedero. Avizar la latencia que se resiste a claudicar significa la inserción atemporal de tramos no recorridos, de sueños irrealizados. La poetisa abre también "al descuido una ventana" y, acodado junto al lector, le indica la amplia zona de posibilidades que ya jamás será realidad. De este modo quedan registrados los señuelos del desengaño; porque la imprudencia suele jalonar el recuerdo y, hurgando en pos de lo placentero, se da paso a la contemplación de la faceta no desarrollada, resueltamente lejos, que persiste en su hipotética e interminable espera.

"... En el país donde el tiempo vuelve a casa
yo te escribí una carta diciéndote que no." (56)

El reingreso del pronombre personal en primera persona se enlaza ahora con el "tú" mediante en cual abstrae la presencia del enamorado, en la que adjunta una nota de nostalgia adolescente: un rechazo de amor.

El poema en conjunto deja un saldo favorable; aunque exista una lenta extinción del color y de la luz, la tenacidad en recuperar las etapas vividas se constituye en signo de vida. La melancolía empuja a Josefina Plá hacia el pasado, y el remanso al que llega atempera el inpromptu con que refrendaba al recuerdo la calidad de versátil:

"Hoy lo aprendí. Vivir es olvidarlo todo,
y morir aceptar que todos nos olviden." (57)

Memoria y recuerdo

La tónica dominante de la lírica de la poetisa hispano paraguaya en lo que atañe a la problemática del tiempo es, como suficientemente se ha ejemplificado, aquella que tiene que ver con la contemplación de la vida como un perpetuo tránsito; la imagen simbólica es la de la rueda impulsada al giro continuo. Ello implica aceptar que todo lo que queda incluido bajo sus leyes permanece sujeto al devenir y que éste es eternamente continuado: cada final de circuito es, a la vez, origen, renacimiento. Dentro de la coordenada cronológica o histórica - que sobreentiende la existencia de espacios temporales sujetos a un principio inalienable de contigüidad - pueden operarse cortes, interrupciones de carácter individual y que, en distinto grado, repercuten en el tiempo exterior: el sueño, el recuerdo, la memoria. Sobre esta última es necesario detenerse.

"Sólo en la memoria el pasado es hoy, presencia viva; a diferencia del recuerdo, fuga del presente para volver atrás, ella coincide con el movimiento de la voluntad que hace entrar el pasado en el presente, lo "repite" en el

acto haciendo de él una presencia (...) la memoria es de la "mente" y el recuerdo del "corazón"; pero esto quiere decir que este último es subjetivo, un movimiento sentimental y pasajero, y la memoria es objetiva; por lo tanto, a fin de que los recuerdos del corazón no nos dispersen hacia atrás es necesario, a los importantes, hacerlos memoria, llevarlos en los pliegues de la memoria de modo que ésta llegue a ser el "involucro" de la nostalgia, sumergiendo los otros aunque exciten el corazón."⁽⁵⁸⁾

No cabe duda que las categorizaciones transcritas pueden inducir a error. Para evitarlo es preciso atender a lo estrictamente específico de lo expresado: la memoria posee la vulnerabilidad suficiente como para permitir que de ella se fugue el recuerdo. De ahí que su función perentoria sea la de obstruir cualquier posibilidad de resurgimiento desde el momento en que éste interfiere la dinámica exigida por la vida. Recordar equivale a opacar el espacio y la circunstancia presentes para liberar la huella de un tiempo estancado; dejar de lado la realidad del diálogo con los hombres y con el mundo

".....

porque la vida ordena
encerrar a los locos en su celda
y esconder en el sótano
los retratos
que estorban"⁽⁵⁹⁾

En el sistema de comunicación actúan mecanismos que interceptan cualquier irrupción del recuerdo; de su grado de impermeabilidad depende, exclusivamente, que no se registren fisuras que desconecten al hombre del natural fluir del tiempo histórico. Las medidas preventivas llevadas a cabo contra la irrupción del recuerdo son inocuas cuando se produce un desajuste que proviene, precisamente, del conocimiento de la realidad hacia la cual el individuo ha vectorizado su existencia. Tal eventualidad es el resultado de una serie de procesos, de índole discontinua y variada, que ha desembocado en una situación concreta en la que yo y realidad se han transformado en términos inconciliables.

La poetisa, en su anhelo de reencontrar el principio armónico en el que entran de consuno sujeto y mundo objetivo, descubre su incertidumbre; el sincerarse echa luz a un cúmulo de tensiones que quedan expuestas desde el inasible instante.

"Padre constrúyeme un barquito. Un barquito como aquel
que tus manos

torpes en la caricia armaban
en náuticas empresas rematadas
en el colchón azul del puerto más seguro

.....

Un velero soñando a toda vela dentro
de un puerto de exorcizadas nubes
bajo un cielo de vidrio
cielo esterilizado de auroras y de ocasos"(60)

Una doble pregunta puede servir de polémico inicio al comentario del poema presente: ¿Existe el tiempo en la memoria? ¿Este está simplemente detenido? Hallar la solución a estas cuestiones llevaría a disquisiciones o a pretextos en favor de una o de otra posición y que, tarde o temprano, redundarían en una digresión que poco o nada acabarían por aportar al análisis aproximativo de estos versos.

El pasado resucitado, encendido, es un material - compuesto por la confluencia simultánea de factores - en el cual presente y pretérito anulan sus distancias y se hacen uno solo. Este no es fiel reflejo del ayer ni del hoy sino que constituye un elemento nuevo suspendido en un tiempo también nuevo, irreal, cuya virtud más ponderable es la de poder remansar las aguas de la incertidumbre.

Josefina Plá superpone los estratos en los cuales la posible situación referencial concreta se pluripotencializa con los contenidos imperativos y desiderativos de orden simbólico que se vehiculan por medio de una metáfora reiterada que gira en torno a dos constantes: la nave y su medio físico. De este modo explora los recintos presentizados de una cotidianidad a la cual se recrea; por ella intenta más que recuperar el pasado, sumergirse en él; pues desde el presente la infancia y el cuidado paternal le auguran las cuotas imprescindibles de amparo y sosiego.

"Un barquito a resguardo de naufragios
con su humareda en donde demoraba

una voluta azul de tu cigarro
con las rizadas hebras de un mar peinado de corderos
y su hélice girando inmóvil en un tiempo dormido"⁽⁶¹⁾

La memoria detallada, pseudo histórica, donde los usos metafóricos apuntan a una trascendencia hipervalorizada del mundo infantil, del paraíso perdido, anuda un pasado esperanzaado a un presente desvaído y desencantado. Forjando una atmósfera y un tiempo utópicos, la poetisa intenta una íntima comunión con la infancia en un momento en que todas las alianzas con el entorno se han deteriorado (las han deteriorado) y es preciso escapar de la precariedad asateante, de los tangibles procesos de disolución. Interioriza la aventura vital; la extroversión le ayuda a recuperar los territorios más íntimos a los que remodela creyendo que lo que solicita que se le construya se corresponde con parcelas homólogas a las ya vividas. Toda la composición es un intento de reconciliación consigo misma en salvaguarda desesperada frente al rechazo que le proporciona la realidad actual y actuante.⁽⁶²⁾

Aun teniendo en consideración que la obra constituida no significa obra conclusa, es posible cerrar la elipsis del decir poético de Josefina Plá; en otras palabras: el crítico se abroga, en este particular caso, la libertad de aquilatar, profundizando, ciertas ideas que se expusieron someramente en ocasión de reseñar "El libro de los sueños". Quizá la elección de este poema para cerrar el estudio de la problemática temporal en la lírica de la poetisa, responda al hecho no del

todo concreto (en cuanto al no haber pasado por la imprenta el poemario es pasible de modificación) de cerrar el periplo, a una intención que se propone insistir en la armonía de la construcción lírica que termina haciendo referencia a lo que le ha dejado la vida: al costoso "precio de los sueños".

"Hazme padre
un barco pequeño pequeñito
en donde quepan
los sueños que me quedan" (63)

Josefina Plá recorre durante muchos años un territorio poético que se convierte en centro de irradiación de contenidos espirituales; apoyándose en una sucesión de metáforas y de símbolos traduce en verso la vivencia de la precariedad temporal a que está supeditado lo vivo, especialmente lo humano. La visión escéptica, ante este problema, caracteriza a su producción lírica; el presentimiento y la corroboración de su naturaleza póstuma está en relación proporcional a la noción antípoda de vivir. La proclive actitud negativa frente al devenir es el aspecto bifronte de la esperanza humana preocupada no tanto por la eternidad sino por el instinto de permanencia, insito en todo ser. La lírica de Plá es esencial; depurada de accidentes acepta el sedimento de temas, valores y sentimientos permanentes e inherentes a lo humano, a lo más intrínseco de su sensibilidad. Su intuición de la fluctuación de lo vivo, la problemática de la identidad cambiante, y la tortuosa posi

-296-

bilidad de una naturaleza cíclica, constituyen la recta orientación de su aventura poética cuyo principio motor lo compone la irrevocabilidad del tiempo.

NOTAS
PARTE III

APROXIMACIÓN A LA LÍRICA DE JOSEFINA PLA

- (1) Josefina Plá: Obra y aporte femeninos en la literatura nacional. Asunción. Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos. 1976, págs. 9-10.
- (2) Josefina Plá: op. cit. pág. 6.
- (3) Augusto Roa Bastos: "La poesía de Josefina Plá". Revista Hispánica Moderna. Año XXXII, Nos 1-2; enero-abril. 1966.
- (4) Id., pág. 59.
- (5) Francisco Pérez-Maricevich: "Prólogo" Antología Poética (1927-1977). Edic. Cabildo. 1977, pág. 9, de J. Plá.
- (6) Id., pág. 8.
- (7) Josefina Plá: "Mientras crezca en belleza". El precio de los sueños. Asunción. Edit. El Liberal. 1934. El libro es inencontrable; manejo una selección gruesa de poemas remitidos gentilmente por la Sra. Plá. "El precio de los sueños es tan difícil de encontrar como los cráneos de Neandertal enteros. Yo tengo un ejemplar, pero no sale de aquí por nada del mundo. Lo reservo para mi hijo... puedo enviarle sub conditio 'copias de algunos poemas'. J. Plá: Correspondencia personal. Asunción, 18/4/1978.
- (8) "Tómame ahora que aún es temprano/y que llevo dalias nuevas en la mano./Tómame ahora que aún es sombría/esta taciturna cabellera mía.//Ahora, que tengo la carne olorosa.../Hoy, y no más tarde. Antes que anochezca/y se vuelva mustia la corola fresca... Las lenguas de diamante. Buenos Aires. Losada. 2ª edición. 1972, pág. 12.
- (9) Augusto Roa Bastos: art. cit. pág. 58.
- (10) Josefina Plá: "Sólo por mí". El libro de los sueños.
- (11) Hugo Rodríguez Alcalá: Josefina Plá, española de América, y la poesía". Guadernos Americanos. México. N.º 4, julio-agosto 1958, págs. 92-93.
- (12) Hugo Rodríguez Alcalá: "Sobre la poesía paraguaya de los últimos veinte años". Revista Hispánica Moderna. Año XXII, julio-octubre 1957, pág. 31.
- (13) Josefina Plá: "Tus manos". La raíz y la aurora. Asunción. Diálogo. 1960. pág. 9.
- (14) Josefina Plá: El espíritu del fuego. Asunción. Imprenta Alborada. 1977. El libro ilustra indirectamente el noviazgo y matrimonio de la escritora.
- (15) Hugo Rodríguez Alcalá: "Josefina Plá, española de América, y la poesía". pág. 94.
- (16) Josefina Plá: "Imposible". La raíz y la aurora, pág. 10.
- (17) Josefina Plá: "Desde cuándo", op. cit. pág. 15.
- (18) "Rostros en el agua" es en cierto modo heterogéneo, aunque creo que en todos los poemas—menos en el primero—late el mismo golpe de tambor: el misterio de la transmutación; la memoria de ese polvo ("Mi beso es muchedumbre") que se repite en las enumeraciones de El polvo enamorado. Por supuesto... hay una angustia de tiempo vital: no se teme

o presagia o importa intensamente la muerte sino cuando existe un parejo intenso deseo-ansia-intuición de la vida. Paralela a esa transmutación o aventura de polvo disfrazado, en sí misma (aventura en la cual participan, por cierto, todos los seres) está la otra transmutación íntima, la que se efectúa en la sustancia del hombre y cuyo instrumento óptico inmediato es el recuerdo; éste tema se hace más directo en... "En el país en donde el tiempo vuelve a casa... Josefina Plá: Correspondencia personal; Asunción, 9/5/1978.

- (19) Josefina Plá: "Todo comenzó en el espejo". Rostros en el agua. Asunción. Diálogo. 1963, pág. 7.
- (20) Josefina Plá: "Las puertas", op. cit. pág. 14.
- (21) Josefina Plá: "De profundis", op. cit. pág. 15.
- (22) Roberto Juarroz: "Prólogo" a Invención de la muerte.
- (23) Josefina Plá: "Aprenderás que hay muertos", Invención de la muerte. Asunción. Diálogo. 1965. (hojas sin numerar).
- (24) J. Plá: "Allí donde las lágrimas", op. cit.
- (25) J. Plá: "Nadie le empuja", op. cit.
- (26) J. Plá: "De noche", op. cit.
- (27) Hugo Rodríguez Alcalá: op. cit., págs. 94-95.
- (28) J. Plá: "Nadie le bese", op. cit.
- (29) Roberto Juarroz: prólogo cit.
- (30) J. Plá: "Y ésta fue la tarea". Satélites oscuros. Asunción. Diálogo. 1966, pág. 5.
- (31) J. Plá: "Libres", op. cit., pág. 7.
- (32) J. Plá: "Summa", op. cit., pág. 27.
- (33) J. Plá: "Muertos", op. cit., pág. 30.
- (34) Francisco de Quevedo y Villegas: "Amor constante más allá de la muerte". Quevedo. Verona. Prensa Española. 1971, pág. 71.
- (35) Juan Ramón Heredia: "Prólogo" al libro El polvo enamorado.
- (36) J. Plá: Poema "I". El polvo enamorado. Asunción. Diálogo. 1968, pág. 11.
- (37) J. Plá: Poema "IV", op. cit., pág. 14.
- (38) J. Plá: Poema "XI", op. cit., pág. 21.
- (39) J. Plá: Poema "IV", op. cit., pág. 14.
- (40) J. Plá: Poema "VIII", op. cit., pág. 18.
- (41) J. Plá: Poema "IX", op. cit. pág. 19.
- (42) J. Plá: Poema "VII": op. cit., pág. 17.
- (43) La expresión "desnudo día" aparece en el soneto "Imposible" recogido en el libro La raíz y la aurora. En éste se incluye el soneto "Tus manos" que, quizá por distracción, es incorporado nuevamente en Desnudo día.
- (44) J. Plá: "El soneto de gracias". Desnudo día. Asunción. Diálogo. 1968, pág. 22.
- (45) Francisco Pérez-Maricevich: "Prólogo" a Desnudo día.
- (46) J. Plá: "Amar", op. cit., pág. 9.
- (47) J. Plá: "Mi soneto", op. cit., pág. 19.
- (48) J. Plá: "El romance de la riqueza indigente", op. cit., pág. 16.
- (49) J. Plá: Poema "2". Luz negra. Asunción. Pliegos sueltos de poesía de "Signos", 1975.
- (50) J. Plá: Poema "3", op. cit.
- (51) J. Plá: poema "15", op. cit.
- (52) J. Plá: Poema "16", op. cit.
- (53) J. Plá: Poema "1", op. cit.
- (54) J. Plá: Poema "13", op. cit.

- (55) J. Plá: Poema "25", op. cit.
- (56) J. Plá: Correspondencia Personal. Asunción, 27/10/1981.
- (57) Hugo Friedrich: Estructura de la lírica moderna. Barcelona. Seix Barral, 1974; pág. 102.
- (58) Josefina Plá: "El puente". Follaje del tiempo. Asunción. Napa. 1981. pág. 15.
- (59) Id.
- (60) Josefina Plá: "Estás lejos, me dicen", op. cit., pág. 14.
- (61) Id.
- (62) "Tal vez como gúfa de mi obsesión sirva un poema(?) escrito hace unos años, no publicado porque no me pareció nunca completado (integrado poéticamente), aparte de que me temo hayan en él reminiscencias: "Dime, /dime del otro lado de la muerte, /dime lo que ella es/-No puedo./Las palabras que tengo y que se adhieren/ como una lepra a mi ceniza/ las palabras que tendo las hicieron/ durante cien millones de años/ para explicar la vida. No me sirven/ ahora." (Fíjese que digo reminiscencias y no coincidencias; éstas no me asustan, aquéllas sí". J. Plá: Correspondencia Personal. Asunción, 9/4/78.
- (63) El tema será tratado en el cap. tercero de este apartado.
- (64) J. Plá: "Telegrama", op. cit., 22.
- (65) J. Plá: "Corazón indefenso", op. cit., pág. 25.
- (66) Genge A. Miller: Introducción a la psicología. Madrid. Alianza Editorial. 1974, pág. 84.
- (67) J. Plá: poema cit.
- (68) "El hijo pródigo" tiene como punto de partida el que indica el título. El hijo pródigo, como el de la Escritura, sale de la casa de su padre-nace-y se va por el mundo cosechando lo que se le permite cosechar. Pero coseche lo que coseche el final es el mismo. Ninguna vida se cumple enteramente, es decir, llena la medida de lo que soñó ser... El regreso es el tiempo cumplido, es la vejez, es la cantidad de cartas que no jugamos, de caminos que no recorrimos; es también no poder volver a encontrar jamás nada de lo que dejamos". Josefina Plá: Correspondencia personal. Asunción, 14/3/79.
- (69) Josefina Plá: Poema "I". Follaje del tiempo. Asunción. Napa. 1981, pág. 41.
- (70) J. Plá: Poema "II", op. cit., pág. 41.
- (71) Específicamente el horaciano "Larmo non essere quod fuerim".
- (72) J. Plá: Poema "IV", op. cit., pág. 42.
- (73) J. Plá: Poema "V", op. cit. pág. 43.
- (74) J. Plá: Poema "VIII", op. cit., pág. 44.
- (75) En su primer libro-"El precio de los sueños"(1934)-ya intuía la poetisa que no podría escapar a los imperativos que conlleva la vida: "Un día, en el camino familiar/ la huella de mis pasos cesará/ de imprimirse. La luna seguirá/ su ronda melancólica en el cielo/, y el pasto fino como el terciopelo/ crecerá en el sendero..."
- (76) J. Plá: Poema "XVI", op. cit., pág. 48.
- (77) J. Plá: Poema "XVII", op. cit., pág. 49.
- (78) J. Plá: Poema "XIX", op. cit., pág. 50.
- (79) J. Plá: Poema "XXI", op. cit., pág. 51.
- (80) J. Plá: "Poema "XXII", op. cit., pág. 51.
- (81) Josefina Plá: Correspondencia personal. Asunción, 27/10/1981.
- (82) Id., Asunción, 14/3/1980.
- (83) J. Plá: Antología poética (1927-1977). Asunción. Cabildo. 1977, p. 94

- (84) Josefina Plá: op. cit. pág. 95.
 (85) Id., pág. 96.

SU CONCEPCION POETICA

- (1) Josefina Plá: "Visión de la Poesía". Poesía=Poesía. Buenos Aires, Nº 17, abril 1964. Manejo copia mecanografiada del original, facilitada por la Sra. Plá.
- (2) Idem.
- (3) Téngase presente, como muestra, el celeberrimo soneto "Correspondences" de Charles Baudelaire.
- (4) Josefina Plá: art. cit.
- (5) Josefina Plá: "Poetas y poesía moderna", citado por H. Rodríguez Alcalá en: "Josefina Plá, española de América, y la poesía", Cuadernos Americanos. México, julio-agosto 1968, pág. 85.
- (6) Idem, pág. 86. "Respecto a la bendita conferencia de 1938, la busqué como a la Margarita de Darío y no la encontré; pero me escribió H.R. Alcalá y me hizo sin querer la luz: hace quince años se la había enviado - mi único ejemplar - y me había olvidado. Le escribí a vuelta de correo aéreo pidiéndole me enviase una fotocopia (...) había entregado esa conferencia a la Universidad de los Angeles como parte de una colección de papeles sobre literatura paraguaya (...) Es verdad que esa conferencia en PROAL se publicó más tarde (1942 o 1943) en "El País"; pero yo me encuentro imposibilitada por razones físicas, de tiempo y espacio, para ir hasta la Biblioteca Nacional a sacar copias y no hay un alma buena que lo haga por mí" Josefina Plá: Correspondencia personal, Asunción, 30/XII/1980.
- (7) Josefina Plá: art. cit. pág. 86.
- (8) Marcello Pagnini: Estructura literaria y método crítico; Madrid, Cátedra, 1975, págs. 43-47.
- (9) Augusto Roa Bastos: "La poesía de Josefina Plá", Revista Hispánica Moderna, Madrid, Año XXXII, enero-julio 1966, pág. 56.
- (10) Jorge Guillén: Lenguaje y poesía. Madrid, Alianza, 1972, pág. 7.
- (11) Jean Cohen: Estructura del lenguaje poético. Madrid, Gre dos, 1974, pág. 41.
- (12) Josefina Plá: "Y temerás al poema". Antología poética (1927-1977). Asunción, Edic. Cabildo, 1977, pág. 28.
- (13) Augusto Roa Bastos: art. cit. pág. 56.
- (14) "... las relaciones entre el autor y el poema no son las mismas que entre poema y lector; gracias a éste, el poema entra en un nuevo juego de significados que tiene sus derechos propios, aunque le alaje de la intención del autor; intención que, por lo demás, no había precisado". Jean Cohen, op. cit. pág. 232.
- (15) Augusto Roa Bastos: art. cit. págs. 56-57.
- (16) Idem.
- (17) Ibídem, pág. 57

- (13) Rubén Darío en las "Palabras liminares" dirá "Y la prime-
ley, creador: crear. Sufrir el eunuco. Cuando una musa te dé un
hijo, queden las otras ocho encinta". Rubén Darío: sus mejores
poemas anotados y comentados, Montevideo, 2ª edición, Edicio-
nes de la Banda Oriental, 1968, pág. 42.
- (19) Augusto Roa Bastos: art. cit. pág. 57.
- (20) Josefina Plá: poema cit.
- (21) Idem.
- (22) Augusto Roa Bastos: art. cit. pág. 56.
- (23) Josefina Plá: poema cit.
- (24) Josefina Plá: "No serán nunca". Antología poética (1927-
1977), pág. 24.
- (25) Josefina Plá: "Los dones". El precio de los sueños. Asun-
ción, Edit. El liberal, 1934. (Manejo selección de poemas me-
canografiados y remitidos por J. Plá.)
- (26) Josefina Plá: "Y ésta es la poesía" (inédito).

La problemática del tiempo

- (1) Raúl Castagnino: Tiempo y expresión literaria. Buenos Aires.
Nova, 1967, pág. 9.
- (2) Manuel Alvar: "Prólogo" a Poesías completas de Antonio Machado.
Madrid. Espasa Calpe S.A. 4ª ed., 1978, pág. 15.
- (3) "Quiero expresar mi angustia con versos que abolida/dirán mi
juventud de rosas y de ensueños, /y la desfloración amarga de mi
vida/por un vasto dolor y cuidados pequeños..." Rubén Darío: "Noc-
turno I". Antología poética, Buenos Aires. Losada. 4ª ed. 1976, pág. 188.
- (4) Raúl Castagnino: op. cit. pág. 22.
- (5) "Ni mármol duro y eterno; /ni música ni pintura/sino palabra
en el tiempo/" Antonio Machado: op. cit. pág. 298.
- (6) Téngase presente el célebre poema de Quevedo: "¡Ah de la vida!"
... ¿Nadie me responde? (...) Ayer se fue; mañana no ha llegado; /hoy
se está yendo sin parar un punto; /Soy un fue, y un será y un es can-
sado (...). Quevedo. Madrid. Prensa Española, S.A. 1971, pág. 78.
- (7) Martín Heidegger: El ser y el tiempo. México. F.C.E. 1951, pág. 207.
- (8) Josefina Plá: "Imposible ausente" La raíz y la aurora. Asunción.
Edic. Diálogo. 1960, pág. 12.
- (9) Hugo Rodríguez Alcalá: Josefina Plá, española de América, y la
poesía "Cuadernos Americanos". México. N° 4, julio-agosto 1968, pág. 100.
- (10) Josefina Plá: poema cit. pág. 12.
- (11) Hugo Rodríguez Alcalá: art. cit., págs. 99-100.
- (12) Josefina Plá: poema cit. pág. 13.
- (13) Josefina Plá: Correspondencia personal, 9/5/1978.
- (14) Hugo Rodríguez Alcalá: art. cit., pág. 99.
- (15) "Hoy, con la primavera, /soñé que un fino galgo me seguía/
cual dócil sombra. Era mi cuerpo juvenil, el que subía/dé tres en
tres peldaños la escalera"... Antonio Machado: Poesías completas.
Madrid. Espasa-Calpe. 4ª ed. 1978, pág. 344 (H. Rodríguez Alcalá: art. cit.
pág. 100, ya señaló esta coincidencia).

- (16) "Remonto hacia el muchacho que me espera/junto a un cañaveral,sobre una loma,/mancha de sol borrada de paloma,/con su abeja en la sien y en primavera.//Aquí está el corazón,aquí su hoguera/con su ramaje de humo,con su aroma,/que la medida de mi sombra toma/para vestir de amor mi calavera//Obligo al hueso a prosternarse.Quiero/recuperar mi altura adolescente,/ponerme aquel muchacho naranjero,//sentirme el ala,refrescar mi frente.../Pero el arroyo arrastra indiferente/la imagen del muchacho hacia el estero".A.Roa Bastos:"Del regreso",recogido en Signos. Asunción.Nº2.1973,s/n.
- (17) Josefina Plá:"No invoques la de ayer".Satélites oscuros. Asunción.Edic.Diálogo.1966,pág.9.
- (18) Id.
- (19) Ibid.
- (20) Jean Cohen:Estructura del lenguaje poético.Madrid.Gredos. 1974,pág.24.
- (21) Luis Núñez Ladeveze:Crítica al discurso literario.Madrid. Cuadernos para el Diálogo.1974,págs.201-202.
- (22) Josefina Plá:"No es ésta",op.cit.,pág.19.
- (23) Id.
- (24) Hugo Friedrich:Estructura de la lírica moderna.Barcelona. Seix Barral.1974,pág.24.
- (25) Josefina Plá:poema cit.pág.20.
- (26) Josefina Plá:"Satélites oscuros",op.cit.pág.21.
- (27) "Sí,está ahí algo de desdoblamiento;pero no como presentimiento o proceso personal y actual,sino impersonal e intemporal.En el poema...quise dar forma a una intuición,a un relampagueo,que nunca más fulguró:sentirse a un tiempo hombre y mujer,y en un instante,fuera del tiempo y el espacio en que se efectúa la disociación.Algo así como sentir funcionar en sí el Andrógino eterno en el momento de dejar de serlo.Y ya no podría decir más,porque como Ud.sabe,no se regresa a esos momentos de explosión nuclear en el pozo interno;pero creo que aunque aproximadamente,esa fase le rodea.Josefina Plá:Correspondencia personal.Asunción,19/XII/1978.
- (28) Josefina Plá:poema cit.págs.21-22.
- (29) "El hombre se debate constantemente entre la huida de sus días y la espera de los que han de venir,que es inseparable de lo primero.Y el hombre debe aprender a moverse,a maniobrar en estas corrientes contradictorias".E.Amado Levy-Valensi:El tiempo en la vida psicológica.Alcoy.edit. Marfil.1966,pág.18.
- (30) Josefina Plá:Poema cit.pág.22.
- (31) Id.,pág.23.
- (32) Ibid.,pág.23
- (33) "El presente es tan inasible como el punto.Porque si lo imaginamos sin extensión,no existe;tenemos que imaginar que el presente aparente vendría a ser un poco el pasado y un poco el porvenir.Es decir,sentimos el pasaje del tiempo...No podríamos imaginar un presente puro;sería nulo.El presente tiene siempre una partícula de pasado,una partícula

la de futuro .Y parece que esto es necesario al tiempo".
Jorge Luis Borges:Borges oral.Barcelona,Edit.Bruguera.
2ªed.1980,pág.104-105.

- (34) "La obra artística trae adheridos a la materia expresiva (palabras,sonidos,colores,volumenes)datos de realidad que no se sabe bien si provienen de la psique del artista o de una suplementaria e inconsciente aprehensión de la realidad.Una primera hipótesis podría suponer que esos datos aprovechan elementos fantásticos,sumados por la inspiración del artista a la mera realidad de que parte.En el caso de la poesía,es más probable que este valor consista,por ser la poesía expresión de la realidad psicológica del hombre,en un reflejo de lo misterioso que en todo hombre yace".César Fernández Moreno:Introducción a la lírica.México.F.C.E.1975,pág.106.
- (35) Josefina Plá:Poema"II".El polvo enamorado.Asunción,Edic. Diálogo.1968,pág.12.
- (36) "...Hay recuerdos,aunque a veces sea necesario descubrirlos,desterrarlos,como se quitan los escombros para encontrar la planta de la casa cuando el tiempo la ha derruido. El tiempo no es un sueño:todo lo modifica sin cambiarlo. Pero tampoco bastan los recuerdos:es necesario haberlos olvidado,haberlos recreado muchas veces,para que puedan descarnarnos y alumbrar nuestro origen.Todo recuerdo verdadero es igual a una resurrección y repentina,de nuevo,nuestra vida".Luis Rosales:"Un pasmo,un rebrillar y luego nada"El contenido del corazón.Madrid,Edic.de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.2ªed.1978,pág.33.
- (37) Josefina Plá:"Tercer círculo"Antología poética(1927-1977) Asunción,Edic.Cabildo.1977,pág.97.
- (38) Supra:"Imposible ausente",pág.243;"No invoques la de ayer",pág.250;"No es ésta",pág.256;y "Satélites oscuros",pág.262
- (39) S.R.Levin:Estructura lingüística de la poesía.Madrid.Cátedra.1974,págs.56-75.
- (40) Josefina Plá:poema cit.pág.97.
- (41) "(Aristóteles)nos dice,por ejemplo,que los pitagóricos profesaban la creencia,el dogma,del eterno retorno,que muy tardíamente descubriría Nietzsche.Es decir la idea del tiempo cíclico,que fue refutada por San Agustín en"La ciudad de Dios".J.L.Borges:op.cit.,pág.14.
- (42) Josefina Plá:Poema"VI"-El hijo pródigo-Follaje del tiempo Asunción.Napa.1981.pág.43.
- (43) Josefina Plá:Poema"XIV",op.cit.pág.47.
- (44) Supra pág.
- (45) Josefina Plá:"Es hermoso y terrible"(inédito).
- (46) José Ortega y Gasset:Obras completas.Madrid.Revista de Occidente.Vol.II.1946-1947,pág.722.
- (47) Josefina Plá:poema cit.
- (48) A los poemas nombrados en la nota(38),debe agregarse el de "Las hermanas muertas";recogido por Sinforiano Buzó Gómez en su Índice de la poesía paraguaya.Asunción.Nizza.3ªed. 1959,págs 234-236.
- (49) Josefina Plá:poema cit.

- (50) Id.
(51) Ibid.
(52) "Para los psicoanalistas, el sueño es la realización de deseos inconscientes. Los filósofos y literatos pueden considerar esta tesis como exagerada... Más todos debemos reconocer que al cesar el dominio de la conciencia, la imaginación responde a las pulsiones instintivas que, al fin y al cabo, son 'deseos'. Quizá demos a este nombre un concepto demasiado biológico, utilitario, o sexológico. Pero en un sentido verdaderamente amplio, la psicología puede considerar al impulso instintivo como una proyección muy variada y fecunda, que culmina en el hombre como en un abanico de manifestaciones lúdicas que satisfacen incluso los más paradójicos anhelos del alma humana". Juan Cuatrecasas: "Sueño y poesía" Cuadernos Americanos. México. Año XXVI, Vol. CLIII, julio-agosto 1967, pág. 88.
(53) Josefina Plá: "Todo pudo suceder esta noche" (inédito).
(54) Josefina Plá: "En el país en donde el tiempo..." op.cit. p. 11.
(55) Id.
(56) Ibid.
(57) Josefina Plá: Poema "II". El polvo enamorado. Asunción. Edic. Diálogo. 1968, pág. 12.
(58) Michael Sciacca: La libertad y el tiempo. Barcelona. Edit. L. Miracle. 1967, pág. 73.
(59) Josefina Plá: "Llorar en sueños" - El libro de los sueños. Follaje del tiempo. Asunción. Napa. 1981, pág. 32.
(60) Josefina Plá: "Hazme un barquito". (inédito).
(61) Id.
(62) "Nadie sabe hasta dónde puede llevarle la memoria cuando se entrega a ella. Nadie sabe cuándo comienza a revelarse lo verdadero. Pero de pronto, como el corte hace sangre, siento que la memoria se me convierte en espectáculo y oigo un rumor de pasos que se acercan. Guelvo la vista a un lado y luego al otro, pero no encuentro a nadie". Luis Rosales op.cit. pág. 23.
(63) Josefina Plá: poema cit.

305

PARTE IV

LA NARRATIVA DE JOSEFINA PLA

LA SOLEDAD

A CAACUPE

Dada la condición del hombre, el artista tiene infinitos motivos de sufrimiento: a veces porque no lo comprenden o porque desata la furia de los mediocres y, resentidos. En cualquier caso, su dolor es muy grande, porque sólo una piel gruesa podría defenderlo adecuadamente, y lo característico de un artista es la extremada finura de su piel.

Ernesto Sábato.

LA NARRATIVA DE JOSEFINA PLÁ

1. Introducción

La narrativa de Josefina Plá comprende, hasta 1981, dos volúmenes de cuentos, permaneciendo una serie en su carácter de inéditos, y otra se halla desperdigada en diarios y revistas asuncenos y también en publicaciones.⁽¹⁾ Conseguir reunir en libro su producción cuentística constituye una especie de hazaña bibliográfica, ya que, como ha sido anteriormente expuesto, el ineditismo es moneda corriente en Paraguay.⁽²⁾ Teniendo en cuenta, entonces, la relativa amplitud editorial que se posee, es posible apurar algún juicio crítico que canalice sin distorsionar el alcance de los relatos de Plá. En efecto, frente a una producción lírica de consistencia y calidad necesarias como para permitir una evaluación muy aproximada, y a la existencia de una dramaturgia que supera la veintena de obras - si bien en un altísimo tanto por ciento inédita -, el "corpus" narrativo puede parecer magro o escaso; subsana esta posible carencia la uniformidad temática. Esta nota sobresaliente anuda, de antemano, cualquier juicio que pueda verse al considerarse

en detrimento la poca abundancia numérica de títulos; por otra parte, se trata de una uniformidad que podría catalogarse de unilateral desde el momento en que atañe exclusivamente al contenido. En los relatos recogidos en libro, es dable apreciar el dominio y ejercicio de distintas técnicas narrativas que no obstante pertenecer los materiales a tres décadas - años cuarenta, cincuenta y sesenta - revelan una increíble actualidad. Sobre este punto se ha de volver, inevitablemente, para calibrar el verdadero alcance y significación de los relatos de Josefina Plá.

"La época en que fueron escritos - largos veinte años, desconectados entre sí por motivaciones distintas y distantes - da razón tanto de la elección temática como de la resolución formal de los relatos. Lo que no impide que el lector se sienta atrapado por la fuerza, la viva intensidad de varios de ellos. El contexto estético en que nacieron y la propia idiosincracia de la autora se conjugan para que no se encuentren en estos cuentos ni el alegre juego imaginativo ni la orgía artesanal, ejercicios de la nueva retórica narrativa que a veces más impiden que favorecen el diseño en profundidad de la ficción."⁽³⁾

Una breve mirada a las fechas con que la autora estipula el año en que han sido elaborados los cuentos, revela que se está ante composiciones que tienen en su haber el lastre de varias decenas de años; que no han sido publicados en años más

o menos cercanos al de su composición. Esta asincronía es un elemento que puede llevar a consideraciones críticas desfasadas de la realidad creativa, a la ignorante elevación piramidal de juicios erróneos, máxime cuando la valoración de la narrativa hispanoamericana se hace a partir de esa macrocefalia editorial que se llamó el "boom" de los años sesenta. No se niega aquí el alcance intelectual de la cuestión, solamente se recuerda que muchas de las veces el crítico suele no tener a mano - o lo que es peor, en cuenta - que no sólo es plausible el análisis sincrónico, en su acepción más inmediata, de tal o cual libro; también es mensurable - debe serlo - la data de una composición literaria aunque esta sea publicada, por motivos ajenos al creador, en momentos en que los relámpagos alumbran a los nuevos dioses de libros publicados, casi exclusivamente de los novelistas.

América Latina continúa siendo la gran desconocida. El "boom" mostró, en un grado sorprendente, la interioridad polifacética de ese gran conglomerado humano y geográfico; los acontecimientos sociopolíticos fueron recreados literariamente: las luchas intestinas, las esperanzas democráticas que se desmoronaban, la instalación de dictaduras sangrientas en forma sucesiva, persistente y feroz. "Nuestra América", como la llamó José Martí, es un mosaico heterogéneo y resbaladizo, cercenado por fronteras que no hacen sino impedir el paso a la voluntad general que tiende constantemente a buscar una identidad americana. En cierta forma, y con imprevisibles alcances, la literatura fue el canal por donde se dio conocimiento al

mundo de la convulsa realidad de los nuevos pueblos.

Josefina Plá ha publicado dos libros: "La mano en la tierra", en 1963;⁽⁴⁾ y "El espejo y el canasto", en 1981.⁽⁵⁾ En el segundo, alvo "Prometeo", todos los cuentos aparecen fechados; ello abre una serie de posibilidades al investigador realmente preocupado por los minuciosos detalles de la heterogénea creatividad narrativa y lingüística de los autores sudamericanos.⁽⁶⁾ No interesa aquí establecer las posibles correlaciones o divergencias entre los materiales y entre sus distintos cultores; la idea que anima a esta aproximación se vectoriza, exclusivamente, a recalcar que la tangibilidad del libro en poco se aviene con la cronología de sus materiales constitutivos. No por esto es permisible descalificarlos por inactuales desde el momento en que tanto temática como técnicamente siguen dando cuenta de fenómenos sociales y de manejo narrativo; claro está que si la narrativa de Plá hubiese gozado del amparo de los organismos que hacen posible el ensamblaje sincrónico entre composición y publicación, su posible calidad de hito a tener en cuenta - no importa en qué medida - en la nueva narrativa paraguaya no propiciaría el desconocimiento o relevamiento de que es objeto. No obstante la adversidad editorial local - que le quitó en su justo momento posibilidades concretas y cuyo radio de acción, y de superación, ya no será posible evaluar en la medida en que pertenecerá al campo de lo hipotético -, el hecho concreto de los libros impresos puede aportar furtivos pantallazos que den cuenta de un universo del que es posible tener conocimiento aunque a deshora.

El hecho de que los cuentos pertenezcan a épocas distantes impide que se monotonicen el decir narrativo; es posible observar que si por un lado lo temático homogeneiza a ambos libros, no ocurre lo mismo en lo que tiene que ver con la estructura y el desarrollo de la trama; este último aspecto permite apreciar a un narrador que fluctúa y se esmera en los hallazgos y formalizaciones de ésta. A "La mano en la tierra" le sigue, dieciocho años después, "El espajo y el canasto", colección que reúne cuentos, varios de los cuales deberán ser incluidos en cualquier antología que se ciña a los principios jerárquicos de la calidad. Claro está que los antólogos - salvo las excepciones que suelen ser honrosas más que nada por ésta su única virtud - padecen cierto insomnio en lo que respecta a la literatura hispanoamericana comprendida entre el post-modernismo y el "boom" onomatopéyico del "60"; caos, y, sobre todo desinformación que daña - como cualquier omisión - a las literaturas de los países peor desarrollados culturalmente: v.gr. Paraguay.

"Lo exiguo de su contribución éditada no ha impedido, sin embargo, que la narradora aportara a la literatura paraguaya de ficción dos rasgos estimables: a) la utilización de la anécdota como mero soporte o pretexto para la puesta en evidencia de determinadas fases tipológicas o anímico-espirituales de la mujer, y b) la creación de una lengua narrativa que, sin caer en el criollismo o en el bilingüismo radical, se forma por hibridación popular en

léxico y sintaxis de ambas lenguas nacionales"(7)

Además del ineditismo y de las características peculiares de la sociedad paraguaya - incidencia del plano político en el cultural -, otros factores coadyuvaron para que la narrativa de Plá quedara un poco relegada, mejor dicho retrasada, de la atención de los críticos casi siempre locales:

1) el escaso número de cuentos frente a los numerosísimos poemarios y composiciones dramáticas de la autora, que hicieron prever una vocación lírica y teatral en detrimento de la narrativa;

2) el surgimiento y consagración extra-fronteras de dos autores paraguayos: Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos.

Es necesario precisar, en lo que atañe al segundo inciso, que tanto Casaccia como Roa Bastos publicaban sus volúmenes de cuentos y sus novelas en el exterior, desde el exilio argentino, lugar donde, también, son galardonados con distintos premios por la crítica especializada.⁽⁸⁾ Esto es llover sobre mojado. La propia Josefina Plá - palabras personales y artículos publicados - reconoce el liderazgo de los narradores citados, cuya obra al fin y al cabo ha redundado en beneficio de los nuevos narradores, y, en otro sentido, ha puesto en el tapete de la opinión pública la realidad de un país casi siempre ignorado, en su realidad geográfica y humana. Ellos, desde fuera, pudieron rescatar de la maraña verborrágica y politiquera la identidad de un contingente cuyo común denominador había sido la mordaza y el desconcierto al no poder descifrar su propia

idiosincracia. De acuerdo, entonces, Casaccia y Roa son las figuras cimeras; pero no debe olvidarse que la literatura de un país o de un continente, no la conforma sólo la cresta que es índice de la altura máxima de la ola; existen aquellos que le dan cuerpo y que la sustentan dándole con su trabajo esmerado su real condición de ola.

En la cuentística de Plá el contexto socio cultural es pivote esencial. El medio circundante actúa poderosamente, en cierta forma condiciona el diseño del relato y, a la vez, fija los vínculos de relación y de enajenación entre el creador y la realidad de donde éste extrae los materiales con que forja las distintas ficciones.

"El narrador, la narración y la sociedad son tres universos que se complementan y necesitan mutuamente. El narrador es un intérprete de la sociedad en la que vive y en la que produce su obra; la narración puede ser considerada como un producto social; y la sociedad es la productora de los discursos narrativos literarios.(...)El desarrollo del hecho literario no se puede explicar de un solo modo primario a partir de sus relaciones immanentes, aunque éstas existan de hecho en la realidad objetiva, sino dentro del conjunto histórico en el cual el factor económico y las fuerzas productivas juegan un papel de capital importancia. Resultando evidente que lo literario no es independiente, sino que está relacionado con el resto de los fenómenos sociales y económicos que configuran una

determinada sociedad."⁽⁹⁾

La presentación de "La mano en la tierra" y de "El espejo y el canasto" se hará teniendo en cuenta el orden cronológico de publicación y según la ordenación fijada por la autora. Bien es cierto que estos parámetros pueden llevar a que en algún momento se tuerza, al seleccionar el material de trabajo, la linealidad interpretativa que se pretende; de suceder así, se dará detallada cuenta en el momento oportuno.

II. Clasificación y presentación

La clasificación, como forma de instrumentar el trabajo, como "modus operandi", de cara a la estratificación de la cuentística de Josefina Plá, responde, sobre todo, a una necesidad del investigador para estructurar determinados contenidos, reuniéndolos en grupos afines permiten una fácil y rápida identificación. La mayoría de las veces el crítico abocado a esa tarea debe valerse, para alcanzar la meta propuesta, de su exclusivo esfuerzo personal; en el caso concreto de la escritora hispano paraguaya se cuenta con dos escritos teóricos - en cierto modo rotuladores pero no encasilladores - referentes a los temas, y al tratamiento que de ellos hace, de su narrativa.⁽¹⁰⁾ La clasificación dará cabida, además, para que - expla-

yando el alcance de las consideraciones - se expresen, conjuntamente, algunos juicios sobre la propia dinámica del discurso, surgida de la visión aproximada de la retórica particular de la narradora. La pragmática revelará de que manera se hace presente la realidad en los actos internos de discurso, qué elementos inciden para que se produzca tal o cual sistema de signos lingüísticos y que es la que dictamina la entidad de la realidad del entorno sobre la del escritor. En ningún caso, es redundante especificarlo, se deben confundir los actos internos del texto con los biográficos del autor, no obstante la convergencia de factores coadyuvantes.

Los cuentos de Josefina Plá pueden ser divididos en varias vertientes. Para dar una visión aproximada de ellos se hará, junto con la clasificación, la presentación de uno - o más, según el caso - que sea representativo de cada serie.

a) Vertiente del desarraigo

"No es muy numerosa; apenas cuenta con tres relatos; pero tiene presencia obsesiva, por temporadas, en mi espíritu. En ella trato de proyectar los momentos iniciales de la colonia: el hombre - o la mujer - españoles, desarraigados de su mundo y entregados al azar de un ámbito en el cual sólo con la exasperación de todas sus potencias, con angustia y con ansia, prenderán de nuevo - si es que prenden - sus raíces. Sus protagonistas son el hidalgo venido con Salazar, la dama venida con Doña Mencía; el rapaz traído por los mayores. En estos cuentos

hay una cierta sublimación autobiográfica - por lo menos así me lo han insinuado y yo no repugno por cierto la interpretación -, son un cauce de la angustia lejana de la muchachita desarraigada que fui de un ambiente y un hogar tradicionales, y que trató desesperadamente de ahincar raíces por medio del amor en un medio totalmente nuevo y en muchos sentidos hostil, o por lo menos, antagónico.⁽¹¹⁾

1. Desarraigo de la tierra natal.

"La mano en la tierra". El primer relato, de título homónimo al del libro, pauta como una especie de antecedente histórico los acontecimientos desarrollados en la tierra paraguaya aún albeante. La figura ancestral del hidalgo castellano, don Blas de Lemos, sufre una bipartición en lo que respecta a su "modus vivendi" peninsular con el americano. La polarización es evidente: por un lado, y atada al pasado, se encuentran Castilla, su mujer Isabel y el hijo de ambos que nunca vio; por el otro, y en un presente inmediato, la realidad geográfica de Asunción, su mujer india Ursula y sus hijos. No hay lucha encarnizada entre los seres que constituyen el recuerdo transatlántico y su situación actual; ello se debe, principalmente, a un alto grado de aceptación personal de los hechos por un lado, y, por el otro, a la existencia de elementos conciliadores entre la idiosincracia hispánica y la raza aborigen: dos de sus hijos - Cecilia, engendrada por otra india, y Diego, "su ultimogénito varón" - son los eslabones que gratifican su agonía. El "quid" está en que hay otros hijos que se mueven en escena

pero con los que no existe ningún vínculo de arraigo afectivo.

Don Blas, incuestionablemente, es la prolongación de una tierra de conquistadores, conquistador y colonizador él mismo; y también forjador de una nueva raza, con la que no entra por completo en convivencia, los vínculos de la sangre no logran consolidar al grupo familiar: están los hijos a los que sienten como prolongación de su estirpe peninsular y aquéllos, más hijos de la tierra que suyos, aferrados a lo indígena americano. Entre ambas realidades, la inevitable añoranza y el desarraigo.

"El recuerdo del mar le abre enseguida en el pecho, una ancha grieta azulverde y salada. Nunca más lo volverá a ver: de ello está ahora seguro. Hace más de cuarenta años que pisó estas riberas, hace dos que está allí clavado en la yacija, paralela al río, y con cada camalote que pasa boyando manda una saudade al mar lejano. Al mar de su sed, que no sabe si es el mar azulsueño mediterráneo o el mar verdefuria, loco de soledad, que sorteó en su remoto viaje de venida. Qué lejos está todo eso. Qué engrimientito el suyo, y cómo Dios usa a los hombres cuando ellos creen estar usando su albedrío..."⁽¹²⁾

En todo el relato subyacen elementos vinculados a la figura del colonizador que quedó atrapado en las nuevas tierras del Imperio por distintas razones, y que aquí se le da un carácter de sino del cual fue imposible sustraerse. En realidad

la carga emotiva que puede tener la visión nostálgica con que se aprecian a vuelo de pájaro algunos de los acontecimientos que forjaron la vida del hidalgo tiene otra relevancia y alcance si se analiza la narración como universo cerrado que es. En efecto, además de contar para el personaje (que no puede evadirse del siglo que está viviendo, el XVI) el elemento escatológico, la voluntad de Dios, como fuerza condicionante y todopoderosa, es fácil detectar otros mecanismos que ejercidos desde el raciocinio aparecen como ocultos al protagonista, y que, sin embargo, entran en la contextura de la trama: el colonizador no previó el regreso; no lo sintió como un imperativo, o, quizá, no le fue posible o permitido consumarlo. Todas son posibilidades, entre otras muchas, que pertenecen al plano de la realidad ficticia y que irradian hacia lo verosímil de lo histórico y sociológico y que tiene como resultado inmediato el mestizaje étnico - y cultural -, el nacimiento de una nueva raza. Los conflictos que derivarán de este apareamiento comienzan a vislumbrarse, como lo atestigua el relato, en las primeras generaciones de mestizos; subrepticamente, Josefina Plá descubre los entresijos de presentes y futuros resentimientos que se van a prolongar a través de la historia de los territorios hispanoamericanos en los que la ascendencia indígena es marcada.⁽¹³⁾ A la autora no le interesa construir un sistema que llegue a explicar un fenómeno tan complicado como el de la desavenencia racial; sí establece - aunque desde una óptica más afectiva que antropológica - las causas que se entroncan al desarrollo mismo de la histo-

ria americana, los distintos tipos de relaciones y de imposiciones que instituyó el colonizador con el indio.

"Había escrito mucho. Memoriales y mensajes, pliegos que iban y venían por caminos duendes, hoy abiertos, mañana comidos por la selva; o que dormían meses un sueño de viento y sal en la cámara de algún bergantín perdido entre cielo y mar rumbo a la patria...Y había escrito también sus memorias. Escribió lo que hizo, y también un poco lo que no pudo hacer en aquellas tierras mansas y tenaces."⁽¹⁴⁾

El hombre es historia y la historia resume el papel percedero del hombre; por eso, quizá, don Blas asume el rol cuestionador. Al no alcanzar a vislumbrar la magnitud de su hazaña hace, en el momento postrero, la señal convenida y el franciscano Fray Pérez comprende que ese acopio de materiales escritos, correspondiente a la marea de una vida intensamente vivida, debe ser destruido. Dentro del contexto, la silenciación de tantos datos relacionados directamente con la vida y obra de uno de los personajes - aunque pertenezca en su esencia al terreno de la ficción literaria - que marcaron un hito y un destino en la tierra americana, está estrechamente vinculada a un proceso de ocultación de faltas eventuales, desde el momento en que los códigos morales vigentes en la época poco o nada se adecuan a la nueva realidad de las Indias Occidentales - "que si ha vivido como pecador morirá como cristiano -

y por ende, es preferible eliminar cualquier prueba que pueda revertir en posible inculpación. La aparente congruencia ideológica del personaje encamina hacia otra significación, ya dentro del terreno puramente interpretativo, que tiene que ver con las posibles delimitaciones de lo literario frente a la entidad específica de lo que se hace referencia: literatura y vida no están en el mismo plano jerárquico, pueden corresponderse, pero nunca la vida puede ser sustituida por la literatura en cuanto aquélla es historia sujeta a las modificaciones y revisiones ideológicas, perpetuo cambio. Aunque hubo un tiempo en el que Blas de Lemos tuvo necesidad de transcribir sus aventuras, de cosificarlas por medio de la escritura, comprende que la historia - inclusive la de una sola vida - es inmovilizable, que en su dinámica radica el constante devenir.

"La mano de Blas se alza a duras penas, como un pájaro viejo; se posa incierta sobre la frente del joven Diego. Lo mira: ve los ojos azules, que parecen un poco extraviados en el color terrígena del rostro. Y como en las aguas de los arroyos de su niñez, Blas de Lemos ve en ellos hasta el fondo. En aquel rostro moreno, un poco tosco pero noble, en aquellos ojos azules, Blas de Lemos recupera por un instante, en un relámpago, toda su juventud desaparecida. Allí en esos ojos está la sangre soñadora y loca. La sangre destinada a verterse sin sosiego y sin tregua por los cuatro puntos cardinales."⁽¹⁵⁾

Mientras el hidalgo agoniza recomienza el proceso de reconstrucción de Buenos Aires, su segunda fundación. Este acontecimiento histórico encierra una paradoja, ya que la hegemonía porteña como próxima capital virreinal, acarreará la confinación y el deterioro económico de las tierras paraguayas. Más que intentar significar el acto concreto al que dará origen la nueva fundación, el narrador revitaliza la persistencia, la perseverancia, y el ímpetu indómitos de los contingentes hispánicos en tierras del Plata que suman, ahora, a sus filas, las primeras generaciones de mestizos. Don Blas se recomforta con la presencia gallarda de su hijo Diego, en el que se sabe prolongado; también tiene confianza en la concreción de los lazos matrimoniales que unirán a Cecilia y al hijo menor de Pedro Velazco: lo que el castellano no alcanza a vislumbrar es hacia dónde conduce este proceso en el cual él ha participado desde su génesis. Es la historia adelantándose al hombre a pasos agigantados, escamoteándole los posibles resultados, y limitando cualquier vuelo airoso de la predicción: "hacia dónde va esta descendencia cuya unión ha bendecido hace un instante, con su misterio y su secreta sabiduría siempre vedada para él?"

El relato ofrece varias posibilidades de análisis; el material es rico por su densidad y por los múltiples puntos de mira que ofrece. Reste agregar como anotación final a esta es-cueta presentación de "La mano en la tierra", la ratificación que, antes de morir, Blas de Lemos hace de su vida: la mano derecha ordena la destrucción de sus crónicas y luego "tendida

hacia el suelo, crispada, parece querer prender la tierra" que al fin de cuentas encierra la verdadera revelación hecha al hombre.

2. Desarraigo afectivo.

"El espejo" encierra la historia de un progresivo estado de soledad que sólo puede conducir al aislamiento más radical: el que proporciona la muerte. El personaje, condenado a yacer en un sillón-cama, imposibilitado de todo tipo de movimiento, puede ver transcurrir la vida familiar por la imagen que capta de ella el espejo del ropero. Altamente significativo pasa a ser este objeto adicional que permite aprehender el mundo circundante; primero, porque lo capta imperfectamente, en tanto no es realidad en sí, y segundo, porque tampoco lo abarca en su totalidad. Fijado a este confinamiento, el condenado configura qué le depara su estado actual y cómo transcurre el tiempo desde su invalidez. La parálisis ha originado un doble desplazamiento: uno físico - es desalojado de su habitación y trasladado a una más pequeña -, y otro afectivo - su esposa y sus hijas cada día le prestan menos atención -. El proceso de confinación se da, pues, a través de estas dos vertientes que diseñan, además, los dos parámetros que rigen la estructura del relato en sí mismo.

"El armario y yo estamos por igual arrinconados. El armario está lleno de trastos diversos, esas cosas heterogéneas que no se tiran porque cuelgan todavía de un pelo

de sentimiento o una vaga esperanza de utilidad. Cosas que no se resuelve uno a echar a la basura, pero a las que no se busca sino cuando es preciso. Como a mí. (...) El espejo es del ancho de mi sillón, del alto que yo tenía cuando aún estaba en pie (...) Estoy frente a él desde hace tiempo; desde aquel invierno en que, trasladado a esta pieza más pequeña en homenaje a los recién casados - ellos tenían que moverse, yo no - quedé más solo que antes, cuando ocupaba la pieza frente al pasillo y sentía circular la vida de la casa en su diario curso, como quien siente correr su sangre en los pulsos. La habitación no tiene ventanas." (16)

Las valoraciones que se hacen en el relato tienen un marcado acento personal; la persistencia del yo no desaparece ni siquiera cuando se emplea el discurso directo dado que los diálogos permanecen unidos a la subjetividad del personaje. El hombre padece, además, un estado de incomunicación que va en aumento y cuyo grado de patetismo está dado por el hecho de ser gestador y destinatario exclusivo de sus mensajes, porque la vida mental, no obstante la decrepitud física y motora, funciona normalmente. Esto es lo que le brinda categoría de agonista al personaje. Ni la vejez ni la invalidez - y menos aún cuando aparecen coordinadas - aportan en ninguna sociedad, por lo menos occidental, garantías suficientes como para aspirar a algún tipo de integración social o familiar; por ello en este relato, además de hacerse referencia al deterioro que sufren

las relaciones interfamiliares cuando el imprevisto de una enfermedad da origen a problemas que arrancan de lo económico y llegan a lo afectivo, se da debida cuenta de qué forma los más jóvenes comienzan la tarea de desalojar a los más ancianos, máxime cuando se trata de seres imposibilitados. Los contenidos significativos apuntan a un blanco que está más allá de la historia en sí, y que en suma tienen que ver con la condición del desterrado. Una rápida cuenta de los signos que aluden a esta condición da la pauta aproximada de cómo en el narrador funcionan mecanismos que se relacionan con la visión personal e intransferible de su situación. Evidentemente, en la prosa de Josefina Plá existen narraciones que hacen referencia - un tanto subrepticamente en cuanto el proceso aleatorio la lleva a plantear la problemática del desarraigo de los españoles en la colonia - al desajuste entre el hombre y su entorno cuando éste por motivos diversos despliega ciertos resortes de hostilidad; esta situación de conflicto presentiza, en cierta manera, la propia problemática que padece - o ha padecido - la autora en tierra paraguaya. No quiere decir esto que exista una identificación entre autor y narrador; hay incuestionables puntos de contacto - de dependencia - en tanto que uno da origen al otro; lo que no es posible discernir es dónde se encuentran los límites demarcativos cuando el referente es una obra literaria. Es posible que en la serie a la que hacía referencia Josefina Plá cuando interpretaba su cuentística habría que agregar este relato, aunque, bien es cierto, esta problemática recorre su narrativa y su teatro. Tocar este punto revela

cuán relativas son las clasificaciones y, a la vez, cuán sujetas a la flexibilidad cuando se observa con un poco de atención el entramado.

"Yo levanté esta casa (...) Esta pieza donde estoy confinado fue la última. La construí pensando en los objetos más míos que había en la casa y que no quería que nadie tocara(...).Tenía una ventana; se tapió un día, unos meses antes de mi enfermedad, porque entró cupif, y hubo que sacarla; no teníamos ya plata para pagar un marco nuevo. Yo tapié con mis propias manos la ventana, sin saber que cerraba mis ojos en vida para el cielo y los árboles!"⁽¹⁷⁾

Los elementos que hacen referencia concreta a la clausura física y afectiva son reiterados continuamente; la sobrevaloración del espacio abierto exterior está en relación directamente proporcional a su calidad de universo perdido y, por tanto, su estimación repetida actúa no en su carácter redundante sino progresivo. Esta nota de intensidad expresiva del discurso se halla reforzada por el uso, a final de párrafo, de una frase que encierra en sí misma todo lo que se ha desarrollado en la inmediatez cotextual precedente; los tres fragmentos citados anteriormente dan cuenta de ello, como también lo hacen otros muchos más. Este rasgo distintivo es lo que aporta al discurso literario un hondo sentido de monólogo, apenas cortado por estructuras dialogales que, como ya se expuso, las más veces son pseudo diálogos al ser armados o reconstruidos por

el propio narrador personaje.⁽¹⁸⁾

"Porque yo sé que no es posible tener siempre sentado sobre el alma este peso de mi cuerpo paralítico. Les impediría respirar. Como les impidió cantar a mis hijas durante un tiempo. Durante esos meses en que perdida la esperanza de restablecerme, aún todo les parecía poco para compensarme de lo que perdía; cuando vendieron muebles y alhajitas para proporcionarme este sillón con enchufes en el respaldo, que pudo encender y apagar con sólo aplicar la sien...(...)Sí; durante meses, mis hijas enmudecieron. Eso pasó, sin embargo, el nudo de la garganta se cortó un día de primavera, y Berta y Celia cantaron otra vez."⁽¹⁹⁾

El espacio y los seres que lo habitan son vistos como antagonistas, despiertan en el protagonista una sobrecarga de aprehensión, al funcionar concatenadamente; su mujer Boni, sus hijas Berta y Celia; Belf, Braulio, inclusive su nieto Orlandito y los vecinos, caen dentro de un mismo crisol valorativo. Al tener una única voz informante de los acontecimientos es difícil apreciar a dónde conduce su rol de víctima, de hombre de sauciado que es alejado progresivamente de todo lo suyo, de lo que creyó le pertenecía; atendiendo al texto: se le ha practicado una política de aislamiento y el protagonista sabe en qué va a acabar. El desarraigo tiene un carácter de acción procesal cuyas etapas insumen un tiempo indeterminado y cuyas ins-

tancias más relevantes - que son las que constituyen el relato - son referidas con el desorden propio de quien construye mentalmente un discurso. La acotación o la explicación a la vez de actuar como agentes retardatarios de la acción, transforman la materia narrada en un juego sinuoso con pequeños deslices que enteran de lo más íntimamente doméstico y cotidiano. Estos hechos, que tienen que ver exclusivamente con él y su abandono, van a conducir a otro que, por su relevancia, incidirá fuertemente en la familia y que pautará su próximo fin: la muerte de Celia. Esta figura distraerá, por un momento, al narrador protagonista de la constante automasqueración. Antes de hacer un alto en este suceso, es necesario tener presente que la literatura ha dado un amplio repertorio de casos en los que al desasosiego inmediato y a la perturbación en apariencia irresoluta, surgidos cuando el ritmo vital de una familia ha sido trastocado por la aparición de un agente - llámese accidente, enfermedad o desafío -, le ha seguido, no muy tardíamente, una total aceptación. El tiempo ayuda a que una situación entorpecedora pueda ser conducida a los carriles de la asunción en cuanto realidad concreta sin descartar que en una etapa muy próxima en el tiempo, esa realidad sea objeto de abandono, negligencia, o vituperio. (Téngase presente dos casos ilustres - en el terreno de las letras - muy distintamente cualificables: la muerte de don Quijote y la de Gregorio Samsa.) (20)

"Pero otras ansiedades que pudiera yo sentir no les in-

quietan; que la cabeza que corona este montón de miembros inútiles pueda pensar, no se les ocurre. No pueden - o no quieren - pensar que este cuerpo inmóvil puede sentir odio, hastío, asco y hasta - en ocasiones raras y truculentas como relámpagos abriendo en mí una grieta nauseosa - un ansia inenarrable de vivir. Su imaginación se agotó mucho antes que su pena y su inquietud. Al principio, sí, se preocupaban por mí; les interesaba estar tranquilos, y para eso trataban de conocer mi pensamiento. Era cuando me hacían preguntas."⁽²¹⁾

En la medida en que los vínculos de comunicación con la familia están bloqueados - como con cualquier ser humano - porque el derrame cerebral que ha originado la parálisis del cuerpo ha reducido al enfermo a casi una afasia total, dos son las posibilidades de diálogo que llegan a abrirse al personaje: el que entabla con su propia imagen reflejada en el espejo, y el que incluye al viejo perro Ñato. A éste, no mucho más tarde, Belf le dará un balazo que pondrá fin a sus achaques y a su vejez; con ello ahonda aún más la soledad del anciano, ya irremisiblemente condenado a una única compañía.

"...Por eso quise estar frente a este espejo, mi otro yo, mi compañero. De noche, cuando todo lo borra la sombra, cuando siento que pierdo en mi quietud de madera la realidad de mi existir, oprimo el botón de la luz con la sien derecha. La luz se prende, y me veo: veo al otro sentado

frente a mí, inmóvil y amarillo como yo, insomne como yo, abandonado como yo. Nunca falta a la cita. Nunca tengo que esperarlo interminablemente, torturadamente, como al vaso de agua o al orinal. Está allí, sentado, atento, priomero amordazado como yo, pero infaltable."⁽²²⁾

La noche posibilita que el hombre, cuando el trajín diurno ha cesado, se reencuentre consigo mismo. Para algunos trae la oportunidad del descanso absoluto; para otros, la ocasión de examinar los sucesos del día antes de dormir; en los casos límites la noche no es antecedente del sueño ni de la cavilación trivial pero inevitable, sino del insomnio, del diálogo que se vuelve fuerza imperativa. Para el personaje de "El Espejo" la noche encierra un desasosiego más porque teme quedar reducido a la común condición igualadora a la cual están condenados los objetos en sombras. La noche, como el sueño, lo aproxima a la antesala de la muerte, a la cesantía total de su entidad de ser pensante. Pasa a formar parte, como uno más, de los objetos que pueblan la casa, de la absoluta impersonalidad que los conforma una vez que llega la oscuridad. Por temor a toda esta desintegración es que, cuando la familia duerme, enciende la luz y se reencuentra con su imagen reflejada en el cristal azogado. Durante el día, éste recoge las parcelas de una vida que transcurre en el resto de las habitaciones de la casa y distraen la atención del empotrado; cuando todo queda sometido a las sombras y al silencio, él, infinita y aterradamente solo, mirándose, valora cuánto le queda aún de vida.

"Celia y Braulio quedaron sentados hablando. Ahora ya lo veía más a él: se había acercado más a Celia: sus cabezas estaban juntas. La conversación no me llegaba. Cuchicheaban. Cada vez más bajo. Pero luego vi las manos. Las manos de Braulio, invadiendo todo el rincón visible del espejo; invadiendo como lepra movable, el cuerpo de Celia. Vi el rostro de mi hija en el espejo (...) y también su cuerpo; el cuerpo de mi hija develándose a mis ojos (...) Y no cerré los ojos." (23)

Desde el punto de vista del narrador personaje hay en su entorno pocos seres humanos a los que se pueda rescatar: el mundo femenino, visto cada vez más alejado, constituyó en un tiempo ya perimido, un elemento positivo que aseguró la armonía familiar (esta aseveración nace del hecho concreto del relato; la falta de cordialidad surge a partir de la enfermedad del protagonista). Los hombres que han entrado a la casa no le merecen sino hostilidad y recelo; ellos poco o nada tienen que ver con el paradigma que él ha forjado con su propia experiencia; su presunta ejemplaridad se agota en sí mismo, modelo del que no han tomado cuenta. Beli, el esposo de Berta, encarna el prototipo del individualista ajeno a las responsabilidades estables de la actividad laboral incluidas en los renglones del contrato matrimonial; Braulio, el pretendiente de Celia, le merece los mayores resabios por dos causas: por crear expectativas de mejoras económicas en base a puestos de trabajo que piensa, desde su posición acomodada, repartir entre los de la

casa una vez que contraiga matrimonio, y porque, limitado a su condición de inválido, no ha desempeñado ningún papel activo en la concreción y formalización del noviazgo, no se le ha consultado su punto de vista en el futuro de su hija.

"Vi el cuerpo de mi hija. Vi lo que es el amor en una mujer que no es de uno, que está fuera del tiempo y del espacio para uno. Y es, sin embargo, prolongación de nuestra carne desintegrada. Una parálisis que no era ya la del cuerpo me mantuvo así, sin gritar, sintiendo que por paralíticos que estemos, podemos estarlo un poco más. Hasta que de pronto el resorte de la voluntad adormecida se disparó sin yo mismo saber cómo, mi sien apretada contra el respaldo prendió la luz de mi habitación. La pareja se separó. A tiempo todavía."⁽²⁴⁾

La concepción del mundo y de la vida del padre pertenecen a los estrictos parámetros de la moral tradicional; de allí que el acto sexual prematrimonial - aparte de la peculiar situación en que proyecta concretarse - sea objeto de censura. Los escarceos eróticos de Braulio y Celia son percibidos en su más estricta intimidad por los ojos insomnes del padre, quien, venciendo el anonadamiento que le produce la vivencia de la escena, impedirá que la cópula se realice. El párrafo posee desde el punto de vista del desenvolvimiento del suceso un "crescendo" que se apoya en la sintaxis; ésta da cuenta del paso de estructuras oracionales breves netamente referenciales, casi

Descriptivas, a otras compuestas cuya articulación más compleja se enraza con la ansiedad del sujeto emisor. La anáfora, además de indicar de qué forma se origina la ilación del discurso, marca la estructura del mismo:

(.....)

"Vi el rostro de mi hija..."

"Vi su rostro y también su cuerpo..."

(.....)

"Y no corrí los ojos" (=Vi)

(.....)

"Vi el cuerpo de mi hija".

"Vi lo que es amor en una mujer que no es de uno..."

(.....)

La realidad ficticia - fuerza es repetirlo - pertenece a la óptica individualista del personaje protagónico; este carácter de la narración no permite apreciar en su totalidad el funcionamiento de las distintas piezas del tinglado familiar. Inevitablemente, el lector más o menos avisado debe hacer uso de la intuición para tener una idea aproximada de lo que "realmente" sucede en la casa del protagonista; esto no da pie de ningún modo para la posible reconstrucción de las parcelas que faltan, que son omitidas, en el relato. Existe, entonces, una pugna entre la visión unilateral del yo narrador y el juego dialéctico que se desarrolla entre los habitantes - y visitas - de la casa. Al no dársele al lector las pautas que conforman la integridad de los sucesos de la vida familiar, éste sólo cuenta con pocos elementos referenciales para colegir a qué

se debió el abandono de que es víctima Celia y que muy tempranamente ocasionará su muerte.

"El noviazgo de Celia se ha roto, al parecer. Después de aquella noche, Braulio volvió dos o tres veces, pero ahora hace quince que no se le ve. (...)

Braulio ha partido para Villarica sin despedirse. Tiene allá otro empleo, dicen. Celia va y viene por la casa como un fantasma. Me pregunto, en mis largas horas, a oscuras, si aquella luz debió prenderse. No quiero ver lo que me dice el otro.

Yo he sentido primero que nadie los quejidos de Celia. (...) Siento abrirse y cerrarse la puerta delantera; luego el zumbido de la motocicleta de Belí alejándose. Ahora mi esposa llora y Berta dice cosas incomprensibles en voz urgente y afligida (...) Celia sigue quejándose desgarradoramente. Yo sigo sin prender la luz; me oculto en la sombra como un cobarde."⁽²⁵⁾

Celia se desvanece como una heroína del romanticismo más decadente: se muere de amor, por la ausencia del objeto amado. La carencia de datos sobre el proceso de este naufragio al que se alude señalando el rápido adelgazamiento de la joven, hace que su muerte tenga como función dentro del relato la de servir de detonante, de iluminar la dimensión exacta de su amor, de su psicología. Los prolegómenos que la conducen a la muerte, y ésta misma, son los que le aportan entidad como personaje;

la vectorización de sus sentimientos y la consecuencia a la que la arrastra ratifican su pudor y su endeble condición femenina. Lo que puede considerarse como último y decisivo acto en el ejercicio de la voluntad del enfermo tendrá como corolario la ruina total de la enamorada, que no es otra cosa que la muerte. El hombre no suele sospechar el alcance que pueden llegar a tener sus decisiones; en este caso concreto el personaje no pudo abdicar de la rigidez de su moral conservadora orientada hacia el cumplimiento de lo establecido y reglamentado sexualmente; apartarse de ésta equivaldría a infringir una normativa que posee como pilares el "decoro" de la institución matrimonial. El protagonista con su miedo, con su angustia de padre que intuye el fin desastrado de Celia, valora, a través del sentimiento que cuestiona, su intervención como decisiva para trocar la felicidad en desgracia. Esto de ningún modo equivale a pensar que, posteriormente, se ha operado en él una adecuación a la nueva moral imperante, a su aceptación; su actitud de arrepentimiento, inclusive, permanece bogando entre dos aguas: el de la constante inquisitoria y el miedo de reconocerse como culpable. El conflicto no tiene solución ni para él ni para el lector. (Sería falaz atribuir la muerte sólo al abandono del galán; existirían, desde un punto de vista clínico, causas orgánicas que dieran cuenta del rápido deceso de la enamorada.) No se puede concretar una posible explicación en términos absolutos: dentro de la relatividad con que se marcan las acciones del relato sólo es posible dar, también, un análisis aproximado.

"Sin verlos ni oírlos veo y escucho la salida del fúnebre cortejo. Estoy abandonado como nunca. Frente a mí, inmóvil, el otro no me mira. No podría soportar mi mirada. Cierra los ojos, espera. Espera esa hora definitiva en la que todos los pasos dicen adiós, esa hora que la gente decuenta siempre de su tiempo como la moneda que da por compromiso (...)

Cuando se es pobre, pobre, se echa mano, en los apuros, de cuanto se tiene, para remediar. (...)

Hoy amanecí sin el ropero. Sin el espejo. Inútilmente prendo la luz de noche. Ya no existo. Nadie me mira cuando yo lo veo. Estoy listo para el entierro." (26)

La muerte de Celia y la nutrida carga de pesar que mina considerablemente el ánimo del anciano, el entierro y el nuevo trajín de las mujeres en busca de qué vender para saldar con ello las deudas contraídas, constituyen las fases representativas del último despojo. Antes de que la venta del ropero se acordase, el espejo había perdido su funcionalidad de exclusivo ente receptor de los mensajes para retomar - en las jornadas que precedieron y siguieron a la muerte de Celia - su calidad de objeto desposeído de sus cualidades dialécticas; el protagonista teme ser enjuiciado y se oculta de su único interlocutor: un miedo terrible que surge de su propio espíritu vulnerado hace más pétrea su figura.

A partir del momento en el que el féretro de la joven es sacado de la casa, el silencio ahueca más la soledad del invá-

lido; esa atmósfera átona es la que le trae el primer contacto directo con la muerte, emanación del reciente cadáver de su hija. La ausencia de los niños en la casa, la referencia que hacen Boni y Berta respecto al creciente desmejoramiento del enfermo, y el silencio adueñándose progresivamente de todo - y especialmente del agonizante - son los indicios incuestionables de la muerte.

b) El dintorno y sus gentes

"Tratar de comprender lo que nos rodea, amándolo: eso es integrarse. Yo busqué esa vía de amor a través principalmente de la mujer (...). Me identifiqué por tanto con el desheredamiento y la resignación de la mujer paraguaya, con la orfandad y desnudez de sus niñas, madres jóvenes, florecillas del camino. Todos los casos de mis cuentos son reales.(...) han existido, como han existido también los protagonistas varones de los pocos cuentos en los que éstos intervienen; en esos cuentos, si bien se analiza, la idea de la mujer pretérida u olvidada está casi siempre presente." (27)

"La niñera mágica"

En la cuentística de Josefina Plá es abundante el tratamiento que se hace de la mujer de pueblo, de sus carencias afectivas y de la postergación social a que está sometida. (28) Es una serie pequeña de personajes - porque pequeño es el número de cuentos recogidos - que ilustra fehacientemente uno

de los lastres de la sociedad paraguaya. En este caso concreto se trata de Minguella, personaje casi totalmente afásico que tiene como exclusivo medio de comunicación la sonrisa, y que en cierta forma resulta prototípico al ser los habitantes del medio rural reacios o incapaces de locuacidad; porque existen gestos, miradas, medios por los cuales se canalizan o se expresan las distintas formas de relación.

A través del relato es posible vislumbrar la existencia de dos estratos sociales, el de los que tienen dinero y el de los desposeídos; y cómo el primero se sirve del segundo. En este aspecto se centrará este comentario.

"No, no era una belleza, Minguella. Y sin embargo, de su persona tosca, como inacabada, emanaba un atractivo indefinible, una simpatía que se infiltraba sutil. Ese atractivo - tardaba uno en descubrirlo - irradiaba de su sonrisa: sonrisa humilde, casi triste, casi alegre, que descubría unos dientes grandes pero no desagradables. Una sonrisa que andando el tiempo alguien se animó a llamar seráfica. Ella alumbraba perennemente la cara de pómulos toscos, que al levantarse escondían los ojos tras sus pestañas oscuras." (29)

La sonrisa constituye el único don de la criada; ella le permite franquear las barreras y llegar hasta el mundo de los niños que cuida, inclusive al de los mayores que terminan rebautizándola: "niñera mágica". Frente a este universo aparen-

temente unitario y en el que con suma docilidad ha encajado Minguela, se levanta el que tiene que ver con la vida misma, con sus imperativos: como elemento alienante aparecen los deseos sensuales del varón. La figura del seductor, en tanto ente que medra, erosiona la estatura real de la mujer, es tratada en su calidad de responsable perentorio del menoscabo de la integridad femenina; su aparición señala el inicio de un proceso de destrucción del que será objeto la joven. Los engranajes ponen en marcha este mecanismo sin que exista nadie que lo detenga: todos parecen estar insertos en un determinismo que impide, por su hieratismo, que las esferas sociales entren en contacto; inclusive que la superior despliegue el radio de influencia capaz de dificultar el avance del proceso devastador.

"Era un tipo pocos años mayor, de rostro delgado y huido: cóncavas mejillas, ojos alebrados y cabello en puñal sobre la frente; un tipo que caminaba como retorciéndose, y al cual tampoco se le oía la voz. Llegaba al oscurecer, y recostado en el poste del alumbrado más próximo a la puerta, esperaba paciente, hasta que Minguela, acostadas las criaturas, salía." (30)

Existe una aceptación de lo estatuido. Ni el doctor ni su esposa se inmiscuyen en el mundo de Minguela; si lo hiciesen poco o nada conseguirían: el entorno particular de cada uno no permite la interferencia del otro, el desposeído por ignorancia de sus derechos, el otro por servirse de esta carencia; el

no interesarse es también un radical grado de negligencia. Todo, entonces, aparece regido por principios inalienables. Cuando la señora pretenda impedir que se repita en Minguela el acto de seducción - y en especial el embarazo - comprende que sus palabras nada tienen que ver con la realidad de la joven, y en tanto no pertenecer a ésta, poca mella pueden ocasionar. Tampoco insiste. Inclusive no es posible hallar dentro del área social y familiar de la criada ningún atisbo de comprensión ni de afecto. Las fuerzas primigenias enraizadas a lo instintivo y a la sobrevivencia impiden cualquier conato que pueda conllevar las mínimas cuotas de solidaridad. Se trata de luchas exclusivamente personales.⁽³¹⁾ La supeditación de la mujer respecto al hombre impide, inclusive, que se reconozcan en las propias víctimas (v.g. la actitud de la hermana de Minguela cuando ésta regresa embarazada a Itaguá).

" - Tu criatura, Minguela?...

Había muerto hacía una semana.

- Má chiquita mi se hacía cada día, y hasta que murió.

Sonreía siempre, mirando lejos.

La señora se llevó a Minguela con ella nuevamente a Asunción."⁽³²⁾

Puede ser discutible hasta qué punto el personaje protagónico es libre de elegir, de no reincidir en correr igual suerte a la ya padecida; lo cierto es que la resolución de la señora determina que todo se repita "con matemática exactitud", todo

ello unido a profundas notas de pobreza y abandono evidentes en la figura del seductor. Este queda reducido a una estatura esperpéntica, imposible de rescatar, y que sumará en su caída el destino de Minguella a través de la malograda descendencia de ambos.

"La señora del doctor creyó oportuno aleccionar a Minguella sobre los peligros e inconvenientes de hacer demasiado caso a los hombres. Minguella la escuchaba con su perenne sonrisa ahora más triste que alegre, sin decir nada. Pero la señora salió del unilateral palique con la impresión de haber escuchados de labios de Minguella una porción de cosas melancólicas y a la vez llenas de razón. Vagamente desasosegada, cuando al llegar la noche, ya en cama las criaturas, vio a Minguella escurrirse hacia el portón como antes, no abrió la boca." (33)

Es cierto que existe el intento por una representante del estrato superior de subsanar en parte la situación de la joven en la medida en que pálidamente se pretende que lo antes sucedido no vuelva a repetirse; esto ocurre cuando los acontecimientos ya han tomado un cariz irreversible. La función de auxiliar que pretende desempeñar la señora es inoperante y de ello hay plena conciencia en quien intenta abocarse a la tardía tarea de advertir sobre los peligros que pueden originar los hombres. Inclusive puede leerse que mientras la señora del doctor sigue aumentando el número de descendientes, se

eleva en portavoz aleccionador sobre el fin al que conducen las relaciones entre hombre y mujer. Sólo el dar como presunta la jerarquía que goza la institución matrimonial - en tanto legitima los hijos - dentro de determinados estamentos de la sociedad hace que su discurso no entre en las lindes de lo paradójico y de lo descalificado, al ser formulado por quien ejerce de forma tan esmerada la maternidad. De hecho a casi idéntico período de tiempo y a semejantes acciones le corresponden resultados opuestos:

Estrato social bajo sujeto	Estrato social medio alto
a servidumbre:	en ascenso:
Minguela = dos hijos muertos	La señora del doctor = dos hijos
= maternidad frustrada	= maternidad

La narración posee en apariencia una digresión al incluir un nuevo personaje que, aunque no llega a adquirir carácter relevante, es anunciado con detallismo; éste, en sí mismo, parece marcar el inicio de una nueva historia. El personaje - cuya entidad obsesiva para el narrador es innegable - tiene una función premonitoria en el relato: él anuncia la soledad radical de la madre que ha perdido todos sus hijos. ⁽³⁴⁾

"Ña Conché era una anciana (...) El marido había muerto dejándola joven; ella había criado sin ayuda a sus seis hijos. De los seis, cuatro habían muerto en Campo Vía, en una misma semana. El quinto, que había vuelto de la guerra sano, murió tontamente unos meses después en un acci-

dente de tráfico. Y el sexto, que regresó del frente herido, había estado hospitalizado más de un año, hasta morir también, poco tiempo hacía (...) Su porte, digno aún dentro de su aspecto extraviado, y su desgracia, le aseguraban el respeto. No es sonsera perder seis hijos y que darse sola, ya vieja."⁽³⁵⁾

El vínculo que nace entre Na Conché y Minguela deriva de ese máximo grado de orfandad que ambas padecen en los planos afectivo y económico; eso las mancomuna de una manera entrañable y las hace solidarias. El proceso de destrucción de la joven, de su sed maternal insastifecha, se clausura inexorablemente a partir del tercer parto infructuoso que se lleva tras de sí su condición de ser apto para la procreación. Junto a la anciana, que sólo puede en medio de su quebranto físico y de su locura, lamentarse de la muerte de sus hijos - "ah, che memby cuéra" - Minguela encuentra una forma de estar entre sus pares. Las correlaciones y el paralelismo entre ambas existencias estériles echa coherencia a la articulación del relato. La correspondencia de un infausto destino compartido remarca, en lo que atañe a los posibles vínculos con los integrantes de grupo social privilegiado, un radical estadio de distanciación. Ya se señaló que mientras la señora mantenía su condición de mujer apta para la maternidad, Minguela veía malograda su descendencia; en lo que tiene que ver con lo económico, el grado al que llega la criada raya en la más absolu-

ta miseria, en contraposición, en casa del doctor crece la sa vidumbre, y, para ir a Trinidad, los esposos estrenan auto. Estas notas de contraste hacen poco válido el llanto de la se- ñora, conmiseración sentimental que no va más allá de las lá- grimas que, por otra parte, rubrican el abandono total en el que queda Mingueta.

No es posible echar mano, para solucionar un conflicto de esta índole, a fuerzas telúricas inexorables; hay reconocibles condicionamientos sociales que, aunque perteneciendo en una mayor medida al derecho consuetudinario que al jurídico, ac- túan con carácter legal sobre la clase social mehos privilegia da y hacen de la mujer su principal víctima.

c) Cuentos fantásticos u oníricos

"La tercera vertiente es la de los cuentos fantásticos u oníricos, de los cuales se ha publicado solamente unos pocos (EL ROSTRO Y LOS PÉRRUS). Me resulta más difícil interpretar estos como no sea si los doy como deseo de eliminar el residuo de angustia irreductible que queda en el fondo de ciertas experiencias vitales; por lo demás la mayoría de esos cuentos han sido escritos sobre el pa- trón de un sueño auténtico (uno de ellos, el mencionado, inspiró también un cuento de Molinari Laurin, a quien le referí mi sueño). Podría decir que si yo supiese el exac- to significado de esos cuentos, posiblemente no los hu- biese escrito. En verdad, la única transformación que

esos cuentos suponen sobre el sueño original reside en la importancia que en ellos adquiere la impresión final del sueño, dando atmósfera a todo el cuento." (36)

El rostro y los perros.

Este cuento⁽³⁷⁾ sigue estrictamente la normativa que han elaborado los teóricos de la narración breve: creación de una atmósfera incisiva, condensación de las coordenadas espacio temporales, desarrollo de una única acción. Estos componentes dejan, tras la lectura, una carga residual significativa que hace que el receptor atisbe que el alcance del cuento no se agota una vez de finalizada la lectura.

"Estaba cansada de caminar; estaba cansada de todo; pero sobre todo estaba cansada de mi rostro. El rostro que llevaba hacía ya tanto tiempo, no podría decir desde cuando, sin yo pedirlo: ahora adherido perversamente a mi ser y a mi nombre como la uña a la carne. Y cuán arbitrariamente. Porque yo no lo reconocía, no me reconocía en él, en ese rostro triste y antiguo (...) no me reconocía más en él, precisamente ahora cuando todos estaban conformes en que no podía ser de otra." (38)

La intensidad con que se alude a elementos concretos pertenecientes a un escenario - que pronto pierde su consistencia para metamorfosearse, disfrazarse, de acuerdo con el movimiento anímico del narrador personaje -, impulsa la acentuación

progresiva de los planos simbólicos que inciden, sobremanera, en una geografía que por momentos permanece firme en el plano de la realidad.

Al estar etiquetado este cuento como "fantástico u onírico", se brinda un radio determinado de posibilidades de análisis. El investigador no puede eludir la clasificación elaborada por el propio autor de la materia a la cual transforma en objeto de análisis. En el relato se conjugan las atmósferas fantástica y onírica - y no tiene que ser necesariamente así por ser dudoso el parentesco -, pero en la medida en que se expone la irrupción de elementos sobrenaturales en un escenario y en un personaje verosímiles (en cuanto pertenecientes a una realidad identificable con la extratextual ordinaria), el cuento entraría en el rubro de la literatura fantástica. Pesa, sí, marcadamente, sobre el contexto, un clima onírico innegable y es el que determina, en cierto grado, el hilo tensional de la narración, que mantiene una oscilación pendular entre ambas categorías. Pero, "stricto sensu", es por lo ya anotado un relato fantástico. Desde el ángulo de mira del narrador - y no del autor - no se hallan elementos que indiquen que se trate de un sueño al cual se recuerda y al cual se hace referencia desde un estado de vigilia; la escritura no revela la existencia de un material extraído de las parcelas del inconsciente y al cual se revierte, "a posteriori", dejando estipulado el lapso entre ambos. (39)

Por ello, más que seguir al autor hay que atender a la voz narrativa: lo que se estudia es lo que registra la escritura;

es sabido, obvio es reiterarlo, que muchas veces el relato - en sí mismo, o los elementos que lo integran - suele escapar o ajenizarse a la voluntad expresa del autor adquiriendo una autonomía de distinto calibre.

"Me senté en el umbral de aquella casa cerrada y vacía. Y a poco pasó él. Tenía un vago porte hebraico(...)Al pasar junto a mí, sin mirarme murmuró algo que no entendí, pero que me dejó en el corazón indefinible angustia. Desapareció. Enseguida empezaron a pasar perros: un perro, y otro perro, y otro y otro: perros oscuros, mansos, idénticos, de colgantes orejas. Pegando lamentablemente el hocico al suelo, gemían y se desvanecían en las esquinas. Comprendí que seguían a su amo, quizás el hebreo, cuya pista habían perdido." (40)

La narración se apoya en objetos referenciales de una realidad objetiva identificable que pasa a ser transmutada o revestida de acuerdo con una serie de contenidos emanados del yo narrador, que la hacen abigarrada en cuanto convergen en ella una serie de planos de diversa significación y alcance simbólicos. El enrarecimiento del entorno y de la situación del personaje se opera, precisamente, en virtud de la acentuación del clima psicológico que irradia desde quien narra lo que acontece. Esto redundo en la adicción de signos enraizados en lo supra natural y en el carácter obsesivo de la acción. Lo insólito, que es lo que lleva a catalogar a "El rostro y

los perros" como cuento fantástico, parte de la unilateral visión de los acontecimientos y, dado la sobrecogedora situación que padece la protagonista, deriva, exclusivamente, en una información recabada a partir de hechos percibidos y proyectados según su estado aflictivo: todo queda inmerso en una espesa capa alucinatoria de la que no le es posible escapar.

"(...)y yo tardé en resolverme a mirar tras de mí, porque detrás de mí sólo había una puerta cerrada. Pero cuando al fin miré, vi tras el grueso vidrio de acuario al viejo. El hebreo de la hopalanda. De las paredes de la pequeña habitación colgaban extraños, arrugados, inmóviles rostros de ojos cerrados: todos tenían en común un sueño hecho de paciencia, como si por fin lo supiesen todo. Mi corazón se puso a palpar con fuerza. El escuchó mis latidos y alzó la cabeza: me hizo un signo. Entré. El se me acercó sonriendo."⁽⁴¹⁾

El desenlace de la narración es el natural corolario de un cuento circunscrito por el estado de desasosiego y de apremiante angustia de la protagonista que, ahora, se transforma en certeza insoslayable más opresiva todavía. La aspiración del personaje se ha concretado; tardíamente va a constatar el fallo de su elección desde ya irrenunciable: la insatisfacción le ha tendido una trampa y ella ha caído.⁽⁴²⁾ La lucha íntima está dada por esa ansia de querer cambiar de rostro, que equivale a pretender renegar de su naturaleza actual, a no dejar

traslucir el hastío y la pesadumbre que la copan, y que le producen ese cansancio psicosomático. Intenta que su rostro sea coraza, máscara que no traduzca su interioridad; al conseguirlo peca de exceso y es castigada: su arrepentimiento no alcanza y la mercadería adquirida no acepta devolución.

"Este rostro nuevo no sabía nada de mi vida anterior, nada de la angustia de aquel surtidor previsible. Quién sabe si querría conformarse con ellas. Si aceptaría como su yas mi soledad y mi orgullo, mi dolor y esa preciosa inquietud irredenta cuyo secreto acaso habría yo perdido con el rostro antiguo. Me sentía humillada porque él habría de saberlo todo al fin y yo no sabría nunca nada de él: él sería siempre misterio, yo no podría ocultarle na da. Cómo ocultar nada al que duerme contigo, contagiado minuto a minuto de la sabiduría de tus pupilas, empapándose de tus ojos mientras duermes?..."⁽⁴³⁾

Quizá la palabra que cierra el relato, "remordimiento", sea la que descifre el enigma y explique a dónde conduce la nunca acabada búsqueda de la identidad.⁽⁴⁴⁾ El hombre descontento es culpable de su propio destino, porque ambos son estructuras inseparables: no es posible intentar ejercer en forma unilateral el dominio de un proceso ni siquiera exteriormente aunque los propósitos que lo animen en nada se parezcan a los del personaje "shakespiriano".

d) Cuentos infantiles

Una cuarta vertiente estaría constituida por sus cuentos infantiles, quehacer literario que doña Josefina Plá ha cultivado muy tardíamente si se tiene en cuenta la data de los otros tipos de cuentos.⁽⁴⁵⁾ Inclusive puede hablarse de una posible confrontación con respecto a la catalogación realizada anteriormente en tanto que aquellos cuentos pertenecen a la realidad paraguaya.

"... son asuntos tomados todo a lo circundante (y esto no es atribuirles mérito alguno, ya que en literatura no sirve lo que figura, sino lo que transfigura) y que esa realidad no es más compasiva que yo. Ciertamente hay realidades optimistas; por eso tengo también algunos cuentos humorísticos, y creo que en mis cuentos infantiles, producto de otra fase tardía, no falta el optimismo. Pero es menester resignarse a quedar con la curiosidad y aceptar que en este terreno actúa un mecanismo selector a cuyo funcionamiento soy ajena, aunque yo sea su canal."⁽⁴⁶⁾

En 1947 por ausencia del titular, el "Grupo Norteamericano" de Asunción la designó encargada de la serie radial "Cuentos de ayer y de hoy" que se transmitía de lunes a viernes por Z.P.9 Radio el Orden. En ese espacio Josefina Plá desarrolló, hasta 1951, una programación que no consistía en crear cuentos sino en recrear los ya existentes y que pertenecían a los tiempos y

las geografías más variados. En 1949, y durante dos años, se hace cargo de la serie radiofónica intitulada "El abuelito" en la cual un abuelo dialogaba con su nieto de edad escolar, explicándole todo lo que en el mundo acontece: cómo se formó la órbita de los planetas; por qué el agua del jabón soplada produce pompas; el por qué de los eclipses, etc..

Estos son sus primeros contactos culturales con el mundo infantil, pero su dedicación al cuento como creación literaria se produce veinticinco años después.

"Hasta que en 1975 tuve una crisis de flebitis, me quedé clavada en un sillón tres meses; quería que mis nietos (cinco y tres años) me acompañasen, y para ello eché mano como cabo de los cuentos que se me ocurrían, improvisando. Viendo que los entendían y les gustaban, pensé en darles forma escrita. El resultado está ahí."⁽⁴⁷⁾

Los cuentos pertenecientes al rubro literatura infantil poseen, entre ellos, pequeñas variantes en lo que tiene que ver con la materia narrada, y el tratamiento que de ésta se hace. Los hay humorísticos - "Los olvidos de Villanlvidos",⁽⁴⁸⁾ "El cuervo",⁽⁴⁹⁾ "Las lunas de Villamelones",⁽⁵⁰⁾ etc. - y poéticos - "El ángel aventurero",⁽⁵¹⁾ "Las margaritas de Villamargarita",⁽⁵²⁾ "El rey sin sombra",⁽⁵³⁾ etc.. Otros poseen en forma más acentuada un desarrollo fabulesco en tanto que la solución tiende siempre a lo mágico maravilloso: "Un queso con poco queso",⁽⁵⁴⁾ "Los leones educados",⁽⁵⁵⁾ "La suerte y la desgracia",⁽⁵⁶⁾ etc.. Todas

estas posibles clasificaciones, y salvando matices, se orientan hacia lo humorístico; la incidencia de este ingrediente no mengua la intención reflexiva que subyace en los relatos para la gente menuda.

Entre los cuentos aparecen "reportajes", estructuras dialogadas, fábulas en las cuales dos niños reporteros interrogan a un animal. En este diálogo humorístico se ponen de relieve las características físicas y "morales" del animal reportado. Estas composiciones aportan siempre una lección de amor y de comprensión: "Reportaje al elefante", "Reportaje a la jirafa", "Reportaje a la tortuga", etc..⁽⁵⁷⁾

Los cuentos infantiles pertenecen al rubro de los cuentos para contar - y no se trata de una redundancia terminológica ni de un juego de palabras -; son relatos en los que prevalece el interés por comunicar, por restituir al material de ficción su ancestral característica: referir, en forma oral, ciertos acontecimientos. El estilo suele ser marcadamente coloquial, con constantes apoyos léxicos - reiteraciones - que a la vez de dar coherencia y unidad a la materia literaria de la cual están compuestos, lo retrotraen hacia los orígenes y recupera, en diverso grado, su calidad de literatura oral. Es necesario apuntar esto para comprender cómo la belleza puede dimanar de la simplicidad de un estilo llano, y cómo la floritura verbal en lugar de facilitar el acceso del niño a la materia narrada se transforma en muralla insalvable. La estructura del universo maravilloso se hace por medio de las formas; es decir por los modos de organizar el discurso. A éste lo comprenden la

selección léxica, el ritmo oracional, los párrafos y la trama sobre la cual descansa el cuento y en la que "como en los sueños (...) todo puede suceder. Se atribuyen las mismas acciones a los hombres, a las cosas y a los animales." (58)

"Después de este suceso, los villacaninos, agradecidos, festejaron más todavía a los perros. Le dedicaron un homenaje fenomenal, les repartieron medallas y collares con dedicatorias al valor, y obsequiaron chalecos tejidos a los perros más viejos o pelados. Decretaron que los perros podrán ir una vez a la semana a los cafés y hacerse servir Toddy con medias lunas, y hasta una hamburguesa o un bifecito a caballo, sin pagar nada, con tal de que se presentasen bien lavados y peinados y no se mordiesen entre sí mientras comían." (59)

Estas narraciones rezuman candor y una sensibilidad que al volcarse hacia destinatarios concretos, participa activamente de sus intereses. Para lograrlo, la artista se vale de las permeabilidades, de las licencias que le exige a la lógica, para confundir mejor su alma con la de sus oyentes. Si hubiese que establecer qué pretende la escritora con este tipo de literatura, una palabra pudiera comprender todas las posibles respuestas: entretener. La propensión hacia lo lúdico en sus gestos más elementales e inmediatos, facilitará que el niño participe no sólo en su calidad de receptor sino también en la medida en que esa ficción se cuele en él y despierte una

serie de intereses que faciliten su desarrollo posterior.

"Porque aunque esta literatura, si no es, como la adulta, madurez emocional y acción decisiva, ella no deja de ser por eso un paralelo de la vida; y en ella, como en la otra, cada hecho es de por sí ejemplar; es decir tiene un significado propio para el personaje que lo realiza, y lo tiene también, por tanto, para el lector. Debe pues operar ese hecho por sí mismo, sin necesidad de moralejas ni inyecciones didácticas". (60)

LA SOLEDAD

La soledad es un problema que está unido, muchas veces, al del tiempo; ambos inciden poderosamente en la vida humana. La conciencia de un tiempo perdido e irrecuperable puede dar origen al vacío existencial, a la náusea, a un progresivo estado de extrañeza en virtud del cual el individuo pierde la facultad de integración al medio en el que vive. La situación de aislamiento surge, por un lado, con motivo de la dinámica de un complejo proceso en cuyo funcionamiento prevalecen desajustes, que pausan la inadecuada relación establecida entre la persona y el entorno. Esta situación no tiene por qué proceder en forma exclusiva del individuo; a su alrededor se desenvuelven mecanismos que pueden actuar en su detrimento impulsándolo a retraerse. El estado de apartamiento lleva implícito un desmontaje psicológico, es cierto; y su agudización se debe, también, a la actitud nociva de otros componentes del grupo considerados en su función social o, incluso, en su carácter anónimo, indeterminado. Existen, pues, determinantes personales y sociales que poseen fuerza coercitiva y que ofrecen a la vez que una posibilidad de independencia íntima, otra de excomunión.

La soledad es el duro ejercicio de una conducta de repliegue desarrollada desde el damnificado hacia ciertos componentes considerados hostiles y que desatan en él - en base a la puesta en marcha de un sistema de descompaginaciones entre el "yo" y la realidad actuante - distintas formas de segregación;

maneras de contestar la agresión o de confesar su imposibilidad para hacerle frente. En el estado de soledad lo estrictamente personal se enraza con lo social; surge, precisamente, de un fallo en los mecanismos que debían mancomunarlos favoreciendo el ensamblaje total. La conducta desarrollada por el individuo actúa anteponiendo, ante todo, su perentoria integridad psicofísica, y la soledad - antídoto, arma, o exponente de su fracaso - puede revestir, según los casos, distintas gamas de acuerdo con su grado de participación.

Líneas generales del problema

Atendiendo a la incidencia del medio ambiente y considerando a la soledad como un estado de desprendimiento del mundo y de sí mismo, pueden darse, "grosso" modo, los siguientes casos:

- a) Soledad por imposición: Surge del insuperable desajuste (Sociedad vs. individuo) que opera entre el individuo y la sociedad; está marcado por las exigencias de un grupo social u organismo con facultades resolutivas insoslayables. Las disposiciones emanadas socavan o desconocen las aspiraciones del individuo y no le permiten acceder a las metas programadas entre las cuales está incluida la de la propia subsistencia.

- b) Soledad por oposición: El individuo permanece ajeno al (Sociedad ≠ individuo) sistema o grupo social que lo representa; no le interesa identificarse o competir para participar del rubro de las metas socialmente establecidas. La actitud del individuo puede - aun- que no necesariamente - revestir una actitud crítica, de cuestionamiento.
- c) Soledad por desarraigo: Este ítem participa, en cierta (Individuo vs.sociedad) forma, de las características de los dos anteriores. El involucrado no logra superar la experiencia traumática de verse apartado de su tierra natal y todo lo que ella encierra. El nuevo horizonte puede tener o no, categoría de antagonista.
- d) Soledad por incomunicación: Es un estado de extranjeri(Individuo vs.individuo) dad que impide que el individuo se amolde a los dic- támenes de sus congéneres en su vertiente social más inmediata: el grupo comuniterio o familiar. El individuo tiene necesidad de

aislarse del entorno doméstico y cotidiano. El ostracismo nace de su propia imposibilidad para integrarse al carecer de las pautas y conductas exigidas.

- e) Soledad por frustración afectiva: El aprisionarse en sí mismo nace a consecuencia de un fallo en relaciones sentimentales: desengaño, abandono, incompreensión. Estas tribulaciones fijan el enclaustramiento; las relaciones cordiales con el entorno no quedan rotas aunque no sea éste considerado como totalidad - responsable del confinamiento, de los límites impuestos.

Como puede apreciarse la soledad es siempre un estado personal cuya raíz puede estar en la ruptura de los vínculos interpersonales con individuos precisos o con la realidad de un entorno. Difícilmente puede encasillarse a la soledad pues siempre quedaría una llave abierta que diera cabida a otros varia-

dos apartados. Lo que aquí se intenta es puntualizar algunas de las posibles causas que determinan que el individuo se repliegue, que se obre ese estado de extrañeza, para luego ensayar discernir a qué puede conducir este apartamiento, este ser o considerarse distinto a los demás (o ser excluidos por éstos).

"(...) todo desprendimiento provoca una herida. A reserva de indagar cómo y en qué momento se produjo ese desprendimiento, debo apuntar que cualquier ruptura (con nosotros mismos o con lo que nos rodea, con el pasado o con el presente) engendra un sentimiento de soledad. En los casos extremos - separación de los padres, de la Matriz o de la tierra natal, muerte de dioses o conciencia aguda de sí - la soledad se identifica con la orfandad y ambas se manifiestan generalmente como conciencia del pecado. Las penalidades y vergüenzas que inflige el estado de separación pueden ser consideradas, gracias a la introducción de las nociones de expiación y redención, como sacrificios necesarios, prendas o promesas de una futura comunión que pondrá fin al exilio. La culpa puede desaparecer, la herida cicatrizar, el exilio resolverse en comunión. La soledad la vive como una prueba y como una promesa de comunión."^(1.)

La soledad del artista

En lo que respecta al artista, éste suele revertir su experiencia de soledad en la creación; inclusive el origen de toda escritura nace de un estado de aislamiento, en el objeto cul

tural mediante el cual se expresa. En el caso de la literatura, el poema se transforma en instrumento que vehicula directamente su sentir de soledad; en el teatro y la narrativa, las criaturas surgidas del discurso pueden canalizar el desarraigo del creador, ser el medio expresivo de su destino personal.

A partir del esquema elemental trazado y atendiendo al carácter y funcionamiento estrictamente personales de la soledad del escritor, es dable hacer varias calas en los cinco apartados.

- 1) Soledad=reencuentro consigo mismo. El descifrar el origen y las consecuencias del estado de apartamiento pueden conducir a la aceptación de las prerrogativas o, por el contrario, al desasosiego.
- 2) Soledad=orientación hacia lo absoluto. El sentimiento de soledad origina un anhelo de conocimiento que va más allá de la realidad tangible: religión, filosofía (misticismo-existencialismo).
- 3) Soledad=sublimación de una frustración: la clausura de los vínculos sentimentales puede revertir hacia la búsqueda y

hallazgos artísticos
que liman las asperezas
originadas, responsa-
bles de la desavenencia,
que motivaron el aisla-
miento.

La soledad del hombre común

La soledad del individuo no artista nace y corre por cauces muy distintos al de aquel que posee la capacidad de hacer de su soledad un usufructo. En la mayoría de los no cultivados no existe conciencia de aislamiento; cuando ésta existe difícilmente el individuo posee los mecanismos o canales por medio de los cuales le es factible expresarla. El hombre anónimo de las ciudades y los habitantes del medio rural padecen la soledad pero no la manifiestan sino a través de un ensimismamiento que enquistá cada vez más su individualidad. La mordaza que impide que su condición de seres solos se exteriorice, surge de su propia incapacidad de comunicación, de su calidad de aculturalizados; esta carencia contribuye a aumentar la cuota de su soledad que, por otra parte, no puede subvertir en materiales que lo vinculen al entorno o que den cuenta de su estado. La soledad se transforma así en un lastre que sella su condición de condenado al que no le resta esperar absolución de ninguna especie. Es hombre y está solo, inexorablemente. (2)

No es extraño que cuando se teoriza sobre la soledad del ser humano se aluda al hombre intelectual - al "juncos pensante" como diría Pascal - y se deje de lado al ciudadano de todos los días: al que coge el autobús, trabaja en la fábrica, y va al fútbol; o al ama de casa. La necesidad de sintetizar en el intelectual las posibles categorías atribuibles al ser como sujeto de la soledad, la unción paradigmática, se apoya, quizá, en su idiosincrasia particular. El reúne una sensibilidad exacerbada que lo hacen receptor fidedigno de la corriente que interfiere la relación entre los hombres y es capaz de dar cuenta de ese estado de angustia - en tanto separación, impulso hacia la insularidad - , a la vez que rescata, en un alarde de estoicismo y desmesura, la intimidad más profunda. El artista se transforma en un elegido capaz de descubrir con su intimidad, la de todos los hombres. Su entidad modélica es lo que explicaría a medias el por qué no existe bibliografía sobre el tema de la soledad que se apoye en los datos renovables de una encuesta que brindara periódicamente cómo viene y en qué se fundamenta la soledad del hombre anónimo.

A Josefina Plá le ha obsesionado - por vivirlo visceralmente, por sustentar en forma activa el principio de solidaridad - el tema, al cual ha transformado en materia literaria. En sus relatos y en su dramaturgia bogan criaturas huérfanas de afecto, de comprensión y de compasión. A veces es el trato cosificador, que parte del elenco de los seres de ficción que participan en la trama, al que talla los golpes del abandono; otras, la sociedad como organismo que favorece la desigualdad. Se trata, en am-

bos casos, de una soledad callada, hecha en base a repetidas inmolaciones, de fracasos, de llagas reactivadas continuamente: los personajes no suelen pronunciar la palabra "soledad" - no cuenta en su registro léxico - pero la viven en la constante postergación social o afectiva en la que están insertos. En contrapartida, el texto narrativo y teatral encierra la denuncia y se eleva en monumental acto de clemencia.

La soledad y el personaje literario

Las criaturas literarias de Plá no se dirigen a ningún punto; aunque se muevan - y cumplan funciones y realicen acciones - permanecen sujetas a un principio de inmovilidad emanado algunas veces de un agente personalizado y otras del grupo social. En ese entorno están destarrados como posibilidad de fuga, la rebeldía contra lo estatuido, la fraternidad, y la ensoñación. A la norma legislada y codificada la acentan, en grados insospechados, otras emanadas de la costumbre cuya manipulación desmerecen los principios más elementales en un estado de derecho.

En la infraestructura del cosmos literario siempre está presente la mujer como protagonista, como principal damnificada de ese proceso irreversible de castigo y despojo. Vapuleada, abandonada, condenada a raíz de su propio sexo, el personaje femenino recorre el espacio narrativo purgando una falta sin preocuparse en averiguar si la ha cometido, y en virtud de la cual se convierte en víctima.

La crítica, la meta literatura, suele confundir, muchas veces, las esferas que participan en el hecho narrativo y dramático, e incurre en un error de interpretación al identificar, como una unidad, lo que es una conjunción tripartita: autor-creador-criatura. El desenfoque favorece a que los datos biográficos interfieran en los otros dos planos; de esta forma lo verosímil del mensaje literario es distorsionado.

En el caso concreto de la obra narrativa y teatral de Josefina Plá es moneda corriente que los críticos bien intencionados caigan en el error antes señalado; su fallo nace del conocimiento exhaustivo de la persona de Josefina Plá. Ella ha padecido - y padece - en carne propia un estado de soledad que inexorablemente la ha acompañado siempre; su situación, por lo compleja, no se adecua a uno solo de los apartados del esquema apuntado, pues participan en su ajenidad, factores sociales y personales de variado orden y origen. En estos casos lo lícitamente conveniente es esbozar un "quizá" que no comprometa al investigador y que se apoye, sobremanera, en las propias confesiones de la autora.

La criatura literaria es emanación, sublimación o expiación del autor y nace desde el creador, de una entidad que ya no participa por entero de los rasgos específicos del autor. Entre éste y el ente de ficción existe un escalón que siempre hay que tener presente. Es necesario reconocer en el personaje literario cierto grado de autonomía propia que le augure un desplazamiento desvinculado de la matriz de origen, de la realidad extratextual del autor. También es cierto que resulta

trabajoso desligar al personaje de sus connotaciones humanas, en el momento del comentario literario. El esfuerzo de la crítica formalista, estructural y semiológica por difuminar o erradicar en su tarea los posibles conatos de humanidad en el personaje ha dado resultados que aún hoy son difíciles de medir por defectos en la escala evaluativa o por la consistencia - y persistencia - de los métodos tradicionales de análisis. En una palabra: que si bien se va logrando desterrar la confusión entre realidad biográfica y realidad textual del personaje, se sigue manteniendo en el ejercicio de la crítica ciertos módulos que permiten tratar a la criatura de ficción de acuerdo con los rasgos y comportamientos detentados por los humanos. Dentro de los escasos cuatro lustros que le quedan al siglo XX puede darse que literatura y metaliteratura adquieran estricto sensu el rango de disciplinas científicas; hoy por hoy, y de acuerdo con la sensibilidad que aún detentan creadores y críticos, hay que tolerar que los rasgos personalizados o personales de esos seres inmutables en el tiempo se acerquen a través de su faceta humana, sin que esta apreciación implique desdeñar la aritmética de las funciones establecidas a partir de Propp. (3)

La vida es soledad, sola naciste
y sola morirás, sola so tierra.
Sentirás sobre ti la queja triste
de otra alma que en el yermo yerra,
que al valle del dolor sola viniste
a recabar tu soledad con guerra

Miguel de Unamuno.

IV. "A Caacupé"

a) Anotación sobre la estructura del cuento

La obra literaria, en su aspecto más genérico y desde el punto de vista estructural, es al mismo tiempo una historia y un discurso. La distinción de una categoría dual ya viene estipulada en la Retórica bajo el nombre de "inventio" y "dispositio", elementos a los que Tomachevsky⁽¹⁾ denominará "trama" y "argumento", respectivamente. Se entiende, con Todorov,⁽²⁾ historia, "en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con la vida real"; hechos cronológicos que pueden expresarse de una manera pragmática siguiendo su orden natural y causal, independientemente del modo como han sido expuestos en la obra. El discurso, en cambio, está constituido por los acontecimientos referidos, atendiendo al orden en que el narrador los da a conocer; respeta el orden de aparición de los acontecimientos en la obra y las secuencias correlativas de las informaciones que comportan según el ejercicio de la voluntad creadora que le da origen.

Un enfoque estructural del discurso y de la historia conduce a una interpretación diferente del término "estructura". En el caso de la estructura del discurso, ésta define a la forma superior en que aparece configurada la obra a los ojos del lector, es decir, la realidad de la palabra (en cuanto sig

no) objetivada en las secciones y secuencias de la obra que se estudia. En el caso de la estructura de la historia, en cambio, ésta funciona de una manera muy diferente en el análisis, ya que siempre se ha de tener presente que se trata de la estructura de un artificio. Lukacs⁽³⁾ puntualiza los valores abstractos de la estructura de la historia, a pesar del carácter concreto que parecería connotar el término; por eso él prefiere el concepto de "forma interior".

Estructura de la historia

La historia fundamental, en "A Caacupé", es la de Manuela; si bien existen otras historias sucintas, apenas esbozadas, éstas ocupan un segundo orden y tienen una incidencia mínima. No obstante la precisión espacial - el medio rural paraguayo -, hay que tener siempre presente que "la historia es una abstracción pues siempre es percibida y contada por alguien, no existe en sí:"⁽⁴⁾

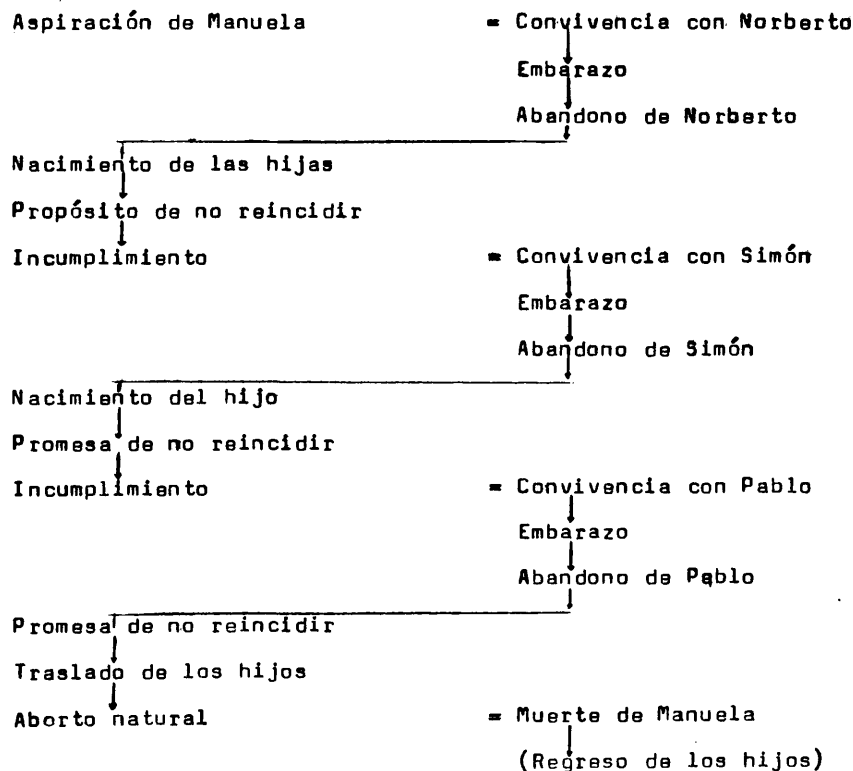
En la historia de Manuela encontramos las siguientes unidades de acción, dispuestas en progresión temporal desde el apartado I al XVI:

I:Relaciones eróticas con Norberto	IX:Relac. eróticas con Pablo
II:Embarazo	X:Embarazo
III:Abandono de Norberto	XI:Abandono de Pablo
IV:Nacimiento de las gemelas	XII:Vida de Manuela c/hijos
V:Relaciones eróticas con Simón	XIII:Ercilia y su propuesta
VI:Embarazo	XIV:Viaje a Caacupé de hijos
VII:Abandono de Simón	XV:Agonía de Manuela

VIII: Nacimiento de Aparicio

XVI: Muerte

Es evidente que en el relato la sucesión de acciones no es arbitraria sino que responde a una lógica; la aparición de un proyecto provoca el surgimiento de un obstáculo. Para desentrañar esta lógica de las acciones, se propone, para este caso específico, la utilización del "modelo triádico"⁽⁵⁾. Haciendo uso de este tipo de análisis, se descubre una dependencia entre los siguientes miembros:



La sustitución de los elementos constitutivos de estas estructuras tipificadas y la reducción a términos específica-

mente definidores de situaciones esenciales de vida - dependientes del principio de causalidad - brindaría la siguiente relación:

Aspiración ----- Fracaso ----- Soledad.

que incluye un estado de soledad irrelevante: Muerte.

Estructura del discurso

Considerando el relato como discurso, como entramado espacio-temporal de secuencias actanciales, corresponde enumerar y rotular a éstas, para luego pasar al análisis del cuento, sin tener presente, obligatoriamente, los parámetros tradicionales del análisis narrativo: planteo, nudo o peripecia, desenlace y epílogo.

Se pretende, además, hacer uso de instrumentos operativos pertenecientes a distintas metodologías, siempre y cuando éstos tengan un cierto grado de aplicabilidad y adecuación al texto en estudio. Cabe señalar que, en todos los casos, la nota bibliográfica y la transcripción parcelada del texto analizado, permitirán orientar al lector en lo que respecta a la fuente utilizada.

Una primera estructuración de las diferentes secuencias, da por resultado los siguientes incisos:

1. Presentación de Manuela desde la perspectiva de su pasado inmediato. Referencia a sus actividades, a su condición de madre y a su actual preñez.
2. Reflexión de la protagonista en torno al comportamiento de los hombres y acerca de las limitaciones a las que conduce la pobreza.

3. Exposición sucinta del universo de: Estanislada
Ercilia
y Ascensión
4. Reflexiones sobre su pasado, sus experiencias frustradas con Norberto, Simón y Pablo. Analogía de las diversas situaciones.
5. Descubrimiento de la causa de su fracaso: el sexo (rivalidad con Filomena; revelación proporcionada por Estanislada y corroborada por Pablo).
6. Episodio de la vida doméstica con sus hijos. Preocupaciones maternas con respecto a la suerte de las niñas. Propuesta condicionada de Ercilia que supone una solución a esa preocupación. Proyecto de viaje a Caacupé.
7. Hechos ocurridos en la víspera del viaje. La partida. Malestar e indisposición de Manuela a su regreso al rancho.
8. Síntomas que afloran cuando la noche está avanzada. Aborto. Muerte de la madre (y del feto).
9. El regreso de los hijos. Indicios que aluden a la muerte de Manuela y que los hijos no descifran. Desamparo de los hijos.

b) Narrador, estilo y análisis temático

La estructura temporal de "A Caacupé" presenta una serie de variantes que están estrechamente relacionadas con el distinto grado de operatividad del narrador. El cuento, en su urdimbra, presenta la autosuficiencia de dos elementos primordiales: el espacio y el tiempo. El carácter locativo-temporal

depende de las exigencias del discurso. Mientras que, en la conformación del espacio, los seres y objetos que lo habitan están supeditados a una ordenación mental consciente del narrador que los está creando, en el plano temporal es posible encontrar matices, variaciones que suelen ser, unas veces, premeditadas, y otras no. La secuencia temporal posee, así, un carácter proteico, y no siempre se construye y desarrolla en forma lineal. Su fluir, no obstante constituir una progresión - los sucesos van hacia determinada solución -, presenta una gama de variaciones, de rupturas de la linealidad narrativa, que dan cabida a la alternancia en el orden del "antes", el "ahora" y el "después".

Para arrojar luz sobre el problema, cabe analizar las mutaciones que registra el estilo narrativo, que van gradualmente pautando el proceso de soledad en crecimiento hasta desembocar en la muerte de la protagonista.

I. Narrador y personaje

El desarrollo de lo que puede considerarse como planteo expositivo insume la mayor parte del cuento. Su función radica en la perentoria necesidad de brindar una serie exhaustiva de datos vinculados a la intimidad de Manuela. (Diagrama nº 1; infra, pág. 373)

El estilo narrativo no es uniforme, es decir, no corresponde a una única visión - la del narrador - sino que exhibe una constante fluctuación entre los distintos puntos de vista, del narrador y del personaje, los cuales aportan una pluridimensionalidad al mensaje narrativo. Cuando funciona el

narrador omnisciente, éste conoce todos los resquicios y pormenores de esa realidad ficticia y en ningún momento participa de la acción, estándole vedados, por consiguiente, comentarios y reflexiones; la objetividad es su principal característica, y a ella debe ceñirse. El oficio del narrador se desarrolla desde la tercera persona del singular, y sus apreciaciones atañen tanto a los objetos como a la interioridad, llana o conflictiva, de los personajes; es una especie de dios abocado a la tarea de crear su propio universo, al que domina incuestionablemente. (6)

"De lejos, cuando coronaba la arribada, junto a la cruz, le llegó el llanto de Aparicio. Era el único varoncito, y llorón, porque era el más pequeño, y mimado. Siempre lloraba cuando se levantaba de la siesta. Manuela quiso avivar el paso sobre la gruesa arena sequiza, que le punzaba las plantas de los pies, reblandecidos por la humedad. Había estado toda la siesta lavando en el arroyo; estaba aspeada; pero en el rancho la esperaban tres criaturas, y aún quedaba mucho qué hacer antes de la noche. Si al menos no hubiese estado gruesa. Sintió amarga la saliva. Está visto que los pobres no pueden descuidarse; enseguida se les nota. Ya cuando nació Aparicio habíase prometido que nunca más le sucedería: se dedicaría a sus chicos y nada más. Total, ningún hombre le había sido de provecho; todo lo que le habían sabido traer era una barriga grande.. (7)

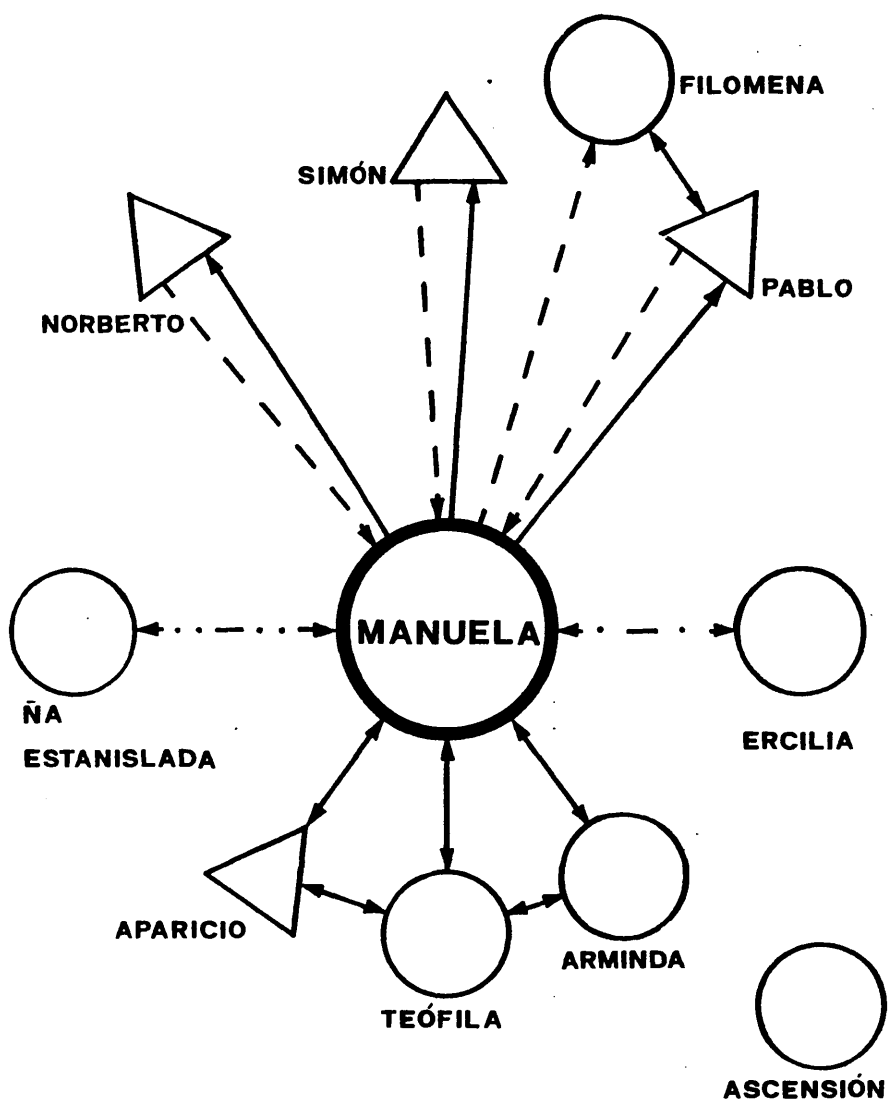


DIAGRAMA N°1 DIVERSOS MODOS DE RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES DE "A CAACUPÉ".-

- SIMPATÍA O CORDIALIDAD.
- . . . - . . . - VECINDAD.
- . - . - . - FILIAL INESTABLE
- - - - - AVERSIÓN.

En este párrafo inicial del cuento se tiene ya un ejemplo de la interacción entre los distintos puntos de vista anotados; cómo las palabras que expresan la óptica del narrador entran en interferencia con las de su protagonista. El estilo, pues, deja de ser estrictamente objetivo. El narrador se instala junto a Manuela, se introduce inclusive en ella, y el lector no sabe, a ciencia cierta, quién es el que habla o piensa. Este grado de proximidad, de casi plena confusión entre narrador y personaje, es lo que ha sido denominado "estilo indirecto libre" (8) y tiene que ver estrictamente con los mecanismos mentales - reflexiones, valoraciones, cuestionamientos, proyectos - del personaje. La objetividad sobre el material narrado ha perdido su acento científico de verdad incuestionable; aparece la duda, la vacilación y el vaciamiento de una interioridad que no alcanza a expresarse por sí sola, sino que sigue apoyándose en el narrador, pero a costa de que éste ceda en su radical omnisciencia. (9)

II. Pensamientos de Manuela

Aunque el narrador hace referencia a elementos concretos que se enlazan con el anecdótico personal de Manuela, se quiebra, mediante el estilo indirecto libre, el hilo narrativo, entendido éste como relación progresiva de sucesos en el tiempo. No es que los pensamientos del personaje estén desvinculados de la acción y de su problemática intrínseca de mujer sin esposo y con tres hijos, sino que el rescate de ese mundo interior opera como elemento retardatorio y, a la vez,

enriquecedor de la acción del relato.

"-Los hombres, para eso solamente sirven - decía muy gravemente Ña Estanislada, la carnicera, que algo sabía de ello; como que se había casado dos veces y tenía quince hijos, de ellos tres de un tercer marido no legalizado."

"-Sí, para eso solamente, pero tarde más nos damos cuenta - suspiraba Manuela."

"Dios y la virgen de Caacupé sabían que ella habría querido ser casada, tener un marido de verdad, una casa donde los chicos dijese a un hombre 'papá', pero las cosas no suceden siempre como uno quiere."

"-Si una no quiere, no suceden - decía, muy convencida, su hermana Ercilia."

Manuela necesita reforzar su mundo de creencias y autojustificaciones; para ello, da cabida en su discurrir mental a los consejos ajenos. Interesa destacar aquí, y siempre atendiendo a lo que tiene que ver con el mecanismo funcional del estilo, el uso del "estilo directo" - conversación con Ña Estanislada, con Pablo y con su hermana - mediante el cual los personajes, a través del diálogo, se distancian del narrador y adquieren una determinada independencia. Con el "estilo directo" se representa o dramatiza la acción por medio de la confrontación de personajes. El narrador omnisciente deja paso al narrador personaje, que queda denunciado por la presencia de elementos grafemáticos (quienes, acotaciones, etc.):⁽¹⁰⁾

"Pero hablar es fácil. Está la suerte. Unas mujeres tienen suerte y otras no. Por ejemplo: por qué no tendría ella que haberse casado?... Si era porque 'se dejó llevar' otras se casan con quienes las llevan, como a ella la llevaron, jovencita, casi una niña. O por lo menos viven con ellas mucho tiempo, reconocen a los hijos, y a lo mejor también se casan más tarde, cuando viene al pueblo alguna misión, o simplemente porque así se arreglan las cosas. Su amiga Ascensión, a quien un arribeño 'había llevado' casi al mismo tiempo que a ella Norberto, estaba ya casada, gorda, dueña de un bolicho a la orilla del camino de Barretero. Pero a ella Norberto habíala abandonado cuando aún no había dado a luz a las gemelas. Después de este desengaño había tardado mucho en escuchar las macanas de un hombre. Pero una es mujer, no?... y vivir sola es triste, sobre todo en primavera, cuando el aire al atardecer es tibio y la tierra huele bien, y las estrellas son tan espesas como agosto poty. Llega el momento y se hace lo que un minuto antes ni se pensaba hacer... Y es así como se fue con Simón..."(11)

El determinismo parece ceñirse sobre Manuela; no tuvo fuerzas para la rebeldía, ni para negarse a ser un juguete amoroso, un recipiente donde su hombre volcara las apetencias instintivas. Ha sido algo que se ha usado y luego se ha abandonado, pero que tampoco puede escapar a la repetición del ciclo. Allí radica su tragedia. La simpleza de su perfil psicológico

la hace merecedora de la conmiseración del lector, pero, a decir verdad, ella no alcanza a comprender qué es el amor, ni que exista una amplia gama de afecto y cariño posibles por parte del hombre. No cuestiona el hecho de haberse "dejado llevar" de aceptar una de las facetas del rito fálico, sino su mala suerte: a ella se debía que Norberto la abandonara, aún preñada; que, en oposición con lo que le sucediera a otras mujeres en situaciones análogas, sus hijos no fueran reconocidos; ni que tampoco fuera favorecida con la suerte de un matrimonio. Manuela es un ser débil que no puede sortear su soledad de mujer y siempre necesita la presencia de un varón. Así, cuando suceden el abandono de Norberto y el nacimiento de las gemelas, expresa su resolución de no sumar ya a nadie en su lecho. Pero, no obstante, le dio cabida a Simón y la historia fatalmente volvió a repetirse (Cuadros 1y2; infra, pág. 380)

Nada puede evitar la contingente desdicha del abandono; una fuerza ancestral todo lo contamina y lo condena al fracaso. Los personajes se mueven en un universo primitivo, donde las fuerzas telúricas y las que emanan de las pasiones desechan cualquier ordenamiento jurídico o social. Existen códigos emanados de la más remota tradición patriarcal, leyes acuñadas en un derecho consuetudinario que se cumplen rigurosamente y en las que no se estipula la relación amorosa entre hombre y mujer, sino la instintiva entre macho y hembra, donde la procreación es su inevitable consecuencia. Manuela no se opone a las reglas de juego imperantes; acepta el reto, se arriesga y pierde. Pero no se adentra en ella un

concepto de amor traicionado: éste no existe; lo que ella busca es su seguridad y la de sus hijos, y así, su vida se transforma en una constante búsqueda, en una serie de entregas y replegamientos que atienden a satisfacer su calidad de hembra-madre. Con tres hijos auestas, le es difícil afrontar un nuevo riesgo. Si antes fracasó teniendo en su haber una carga empírica, la relación con Pablo será emprendida con temores, ya que ha empezado a comprender que dentro de ella hay algo que la condiciona al fracaso.

"(...)Cuando se fue con Pablo, sin embargo, llevaba ya en el alma la desconfianza. No fue feliz. Vivió con él esperando de un momento a otro el desengaño. Porque ya se había dado vagamente cuenta de que algo había en ella que le impedía contentar al hombre: algo que podía más de lo que de día todas sus buenas cualidades. Ella era guapa, era limpia, era mansa de carácter."⁽¹²⁾

Tal certidumbre es corroborada, además, por otros actantes. La narradora aunque no tuerza el destino del personaje hacia el sendero de la felicidad, proporciona desde distintas ópticas la visión unilateral de una misma situación. El hecho de que exista una realidad tan viva y atrapadora que condiciona el destino del personaje, induce a que el anhelo reivindicativo de la narradora se canalice en una cuádruple e idéntica versión del abandono de que es nuevamente objeto Manuela. El suceso en sí no entraña sorpresa pero es a la vez

fin de un padecimiento y comienzo de otro decisivo.

Al narrador omnisciente cabría llevar a cabo el anuncio de la próxima ruptura afectiva de Manuela, si bien la primera alarma pareciera emanar de la propia involucrada:

"Pero algo en ella apartaba al hombre, lo enfriaba, lo empujaba fuera de su catre hacia otra querencia. Aunque fue se la de una motosa flaca y descuidada como la Filomena que le sorbió el seso a Pablo a los pocos meses de unido a ella."⁽¹³⁾

Ña Estanislada se encarga de confirmar las sospechas; este personaje pauta el aceleramiento de una situación que camina irreversiblemente hacia su fin:

"Ña Estanislada le confirmó sus barruntos, una siesta que fue a su casa a recoger la ropa para el lavado. Estaba Ña Estanislada mateando: la invitó a acompañarla, y cuando Manuela hubo cebado un par de mates, se lo dijo, sonriendo maliciosa. Había mujeres sabrosas, y había mujeres...bueno, que eran como mates deslavazados, que no quitan la sed, que hinchaban sin satisfacer."⁽¹⁴⁾

El propio Pablo corroborará (uso del estilo directo) lo que Manuela presentía y Ña Estanislada dictaminaba:

"-Vos no te podés igualar con ella...Ni de lejos...Ndé...na ndé jheí."

	MATERNIDAD	S E X O	MISERIA	SOLEDAD
MANUELA	*	*	*	*
ERCILIA		*		
ESTANISLADA	*	*		
FILOMENA		*		
ASCENSIÓN		*		

CUADRO N°1 PRIORIDAD DEL SEXO EN EL MICROCOSMOS
DE "A CAACUPÉ".-

	HIJOS LEGÍTIMOS	SEXO ESTABLE	HOLGURA ECONÓMICA	FUTURO PROMISORIO
MANUELA				
ERCILIA		*	*	*
ESTANISLADA	*	?	*	*
FILOMENA		*		
ASCENSIÓN		*	*	*

CUADRO N°2 CARENCIAS DE MANUELA FRENTE A LO POSEÍDO POR
LOS RESTANTES PERSONAJES FEMENINOS.-

El estallido de Pablo conlleva, además de su propia resolución de abandono, juicios de censura dichos por Simón; alertas a los que en su momento no prestó atención:

"Simón ya me dijo luego. De vyro no más no le creí."

Las ratificaciones ponen de manifiesto la unilateralidad de las opiniones y éstas dimanar de un punto de vista exclusivamente masculino, machista, según el cual el comportamiento de la mujer debe parangonarse con el de la hembra obsequiosa y sumisa. En ningún momento Manuela se rebela contra los imperativos que exige la comunidad rural en la que vive; todo lo contrario: en lo íntimo de su ser siente que ella personalmente ha fallado, y, como infractora, acepta la inculpación. Detrás de toda esta fachada corre con fluidez desacostumbrada, el caudaloso cauce de la denuncia a cargo de un narrador que para hurgar mejor se vale de la voz de distintas figuras que dicen lo mismo. El despojo que sufre el personaje principal es necesario para que el propósito reivindicativo alcance su meta; de ningún modo importa que el cumplimiento de tales propósitos se lleve a cabo a costa del propio personaje. (Diagrama nº2; infra, pág. 396)

III. La angustia frente al deramparo de las hijas

La llegada al rancho está coronada por la actitud diligente de las gemelas. El narrador omnisciente retorna nuevamente al curso lineal de la cronología ficticia y abandona los procesos mentales de su criatura; pero esto es momentáneo, ya que cada elemento vinculado a la realidad angustiante de Manu

la, despierta al narrador personaje, que llega incluso a erigirse en narrador filosófico, en cuanto quiebra su postura objetiva y ausente para hacer acto de presencia en el transcurso mismo de la narración. Se trata de valoraciones subjetivas (que disminuyen el grado de ajenidad del narrador objetivo), y no de meras apreciaciones del narrador personaje.⁽¹⁵⁾

La contundencia del juicio relativo al papel del varón en una comunidad machista deriva inmediatamente, y por contraste, en la situación de las hijas; nuevamente entran a confundirse el punto de vista del narrador y el del personaje. Un elemento significativo que esclarece, sino la apertura directa de la protagonista, sí la cuota de independencia que ha logrado con respecto al canon rígido del narrador omnisciente, es la mención de la intercesión de la Virgen de Caacupé:⁽¹⁶⁾

1. "Dios y la Virgen de Caacupé sabían que ella había querido ser casada..."(los compromete)
2. "Fue entonces cuando hizo - o quiso hacer - a la Virgen la promesa de no reincidir!" (ambigüedad de la promesa)
3. "-Ahora sí que nunca más, nunca más, Virgen de Caacupé." (rotundidad categórica)
4. "Sus hijas!...Dios y la Virgen se las guardasen." (solicitud de amparo)

Manuela sabe por experiencia propia que el mundo es cruel y que habita en un universo cerrado y pasional en donde no cabe la posibilidad de ninguna salida. No sólo se trata de que proyecte su fracaso transfiriéndolo, en función de su angustia de madre al futuro muy cercano de sus hijas; éstas han es

tado a punto de quedar incluidas como víctimas de ese entorno condicionador. La existencia de un antecedente al respecto - el intento de violación de una de las gemelas - la exige una actitud de constante alerta.

"Ercilia, la hermana acomodada, casada, ella sí, como Dios manda, aunque sin hijos. Se había casado en casa de su patrona, en Asunción, y el marido tenía un almacén en Tuyucúá. Se veían pocas veces; últimamente sin embargo se veían más, desde que el marido de Ercilia compró la camioneta y empezó a salir a la campaña a comprar frutos. Cada vez que la visitaba, Ercilia insistía en que tenía que 'darle' una de sus hijas. Con ella crecería bien, iría a la escuela, no seguiría el camino de tantas otras muchachas campesinas ('no seguirá tu camino' parecía escuchar Manuela)." (17)

Su hermana Ercilia tiene en su haber buena parte de lo que Manuela carece: un esposo y solvencia económica. La frecuencia de sus visitas responde a un único móvil: reiterar la solicitud de que le cediese a una de sus hijas, ya que ella no tenía descendencia. Tal situación encaja perfectamente en los lineamientos socioculturales del ámbito rural paraguayo, medio geográfico en que se halla enclavada la narración. Esta nota de verosimilitud contrasta, en cierta medida, desde el punto de vista de las secuencias registradas por escrito, con la reflexión que Manuela formula cuando Arminde le comunica

sobre la visita de Ercilia:

"Justamente en el momento en que había estado pensando en ella."

La afirmación del narrador personaje no aparece corroborada explícitamente en el texto; sólo en la primera parte del relato se hizo alusión en forma expresa a Ercilia y a su consejo sobre cómo es factible evitar la maternidad cuando la interesada se lo propone. Cabe suponer, pues existen indicios que lo esclarecen, que tácitamente la afirmación está vinculada a la desazón de madre de dos hijas condicionadas socialmente a un futuro nefasto fácilmente predecible. Sin duda, Nanuela, en algún momento, ha barajado y ha tenido presente en uno de los rincones de su pensamiento, la pretensión de su "hermana acomodada", y entonces se estaría en presencia de una reflexión interior no registrada en el texto; de ahí que el narrador explicita con precisión.⁽¹⁸⁾

"Ahora sin embargo, desde el domingo pasado, había comenzado a pensar que el ofrecimiento de Ercilia le daba la oportunidad de salvar por lo menos a una de las chicas."

Este es el antecedente inmediato de la expresión que opera como corolario:

"Justamente en el momento en que había estado pensando en ella."

Entre ambas instancias se instala la angustia maternal:

"Sólo que las niñas son difíciles de guardar. Sus hijas!
...Dios y la Virgen se las guardasen."(...)

(...) "Ay, las niñas son difíciles de cuidar. Manuela sintió de pronto con una inmensa desesperanza que en vano trataría de guardarlas todo el tiempo: que un día cualquiera..."

La situación no varía, sino que agrega una nota temporal al nacimiento de su resolución; por tanto, es viable que, durante su regreso al rancho, esa idea estuviera participando en su discurrir, aunque no fuera configurada expresamente por el narrador.

En una primera instancia, Manuela ha llegado a un acuerdo consigo misma:

"salvar por lo menos a una de las chicas. Total, de trabajar como burras toda la vida, nadie iba a librarlas, y tal vez pudiera encontrar una buena patrona para la otra."

Su discernimiento no tiene envés porque comprende el acecho constante de la catástrofe; desiste de sus resquemores, de sus luchas internas: endebles rebeldías y grandes desventuras.

El dominio de la técnica expositiva del narrador omnisciente está en cierto grado supeditado a la progresión lineal

del relato; en cambio cuando los acontecimientos narrados pertenecen a un pasado próximo el diálogo - o el pseudodiálogo - además del efecto de actualizar el material referido y a la vez otorgar una independencia a los personajes, recrea con cierta minuciosidad tanto el panorama íntimo como el cotidiano, dando ciertas prioridades al narrador-personaje.

Las notas que se adjuntan encajan dentro de los parámetros más inmediatos y pueden esquematizarse de la siguiente manera:

- 1) Propósito de la tía de llevar a los niños a Caacupé
- 2) Exigencia de la tía de que Manuela les confeccione ropa nueva.
- 3) Promesa condicionada para llevarse a las gemelas a Asunción
- 4) Acuerdo de recogerlos el viernes, víspera de Caacupé

Las cuatro instancias reciben como respuesta el asentimiento de la madre:

"-Les voy a dejar que vayan a Caacupé con su tía Ercilia?"

Si se reduce al alcance de tal categorización a los límites del enunciado, éste perdería parte de su radio de acción, ya que la dimensión significativa real pertenece tanto al contexto expreso como a las estructuras ausentes que funcionan operativamente en el relato y que se vinculan con la situación y con los discursos íntimos de Manuela.

IV. Rumbo a Caacupé

"La víspera de Caacupé llegó Ña Ercilia. Vestía muy paqueto de seda floreada, llevaba reloj de pulsera plaqué ciñéndola la muñeca blanducha y pecosa - era quince años mayor que Manuela - y la permanente se encaracoleaba en torno a un rostro grueso y vulgar, muy empolvado, de ojillos estrechos y boca delgada. La camioneta no podía llegar hasta el rancho, y Ña Ercilia, hacía siempre el camino desde la carretera a pie; pero esta vez llevaba tacos altos, y ello la había cansado mucho, aparte de que había torcido un taco.(...)»(19)

El hecho de que el narrador omnisciente se detenga en describir la vestimenta y los afeites de Ña Ercilia, responde a una doble razón: su condición de auxiliador que es pasible de aliviar las responsabilidades que sobrecargan a Manuela, y su condición de ente socioeconómico contrastante.

El diálogo escueto, apenas apuntalado, está plagado de elipsis y remite a contenidos que aparecen obviados y que influirán directamente en el viaje que emprenderán al santuario en Caacupé, como también, en forma indirecta, en el desenlace del relato. Se refuerzan en su desarrollo más moroso los acontecimientos cotidianos, rodeando de un aura afectiva la relación madre-hijos que va pautando la separación y ciñendo en un cerco cada vez más específico la soledad de Manuela, soledad que se abundará a breve plazo aún más:

"Ya sabés: si las chicas se portan bien, después de Reyes me llamo a las dos."

V. Los anuncios de la muerte

"Alta noche despertó. Un dolor sordo le cañía con cepo duro la cintura; una mano roma de uñas de hierro le raía los costados. El corazón se le desbocó. Pero enseguida recordó. Eran sólo seis meses. Debía ser una indigestión. Si probara a levantarse y hacerse un té de yagareté caía... Y quiso levantarse: pero quedó en un burujón a los pies del catre, ovillada por los retortijones. Frío sudor le perló la espalda. Ya no cabía duda. Un breve intervalo le permitió subir de nuevo al catre, y ya no se movió de él." (2o)

Los prolegómenos de la muerte de Manuela están dados mediante un uso estilístico narrativo que está estrechamente unido al de la voluntad todopoderosa del narrador omnisciente. En efecto, hay una serie de datos objetivos que van pautando la rápida agonía y el estado letal del personaje; pero el narrador aunque distante, parece querer intentar torcer el destino de su criatura: le arroja un cabo para amarrarla a la vida cuando ya la marea no lo permite. Aparte de lo que tiene que ver estrictamente con el destino de esta mujer campesina - y a la que resulta casi imposible ver sin el ropaje hu-

mano -, existen para el narrador otras prerrogativas que pertenecen al terreno puro de la creación literaria. En él la posible suerte de un ser de ficción cuya vida discurre sólo por las hojas de papel, deja paso a otras cuestiones más prioritarias desde el punto de vista creativo: el desarrollo de una trama pensada de antemano y un determinado nivel de estilo. El personaje ya ha sido condenado; sólo queda ver cómo agoniza y cómo muere. No quedan muchas posibilidades de lucha si bien ésta puede alumbrar distintos estadios que lleven al lector a contemplar la visión de la parábola vital de Manuela. Se entra así a participar en una suerte de malabarismos cuando, en realidad, ya viene decidido de antemano. Todo entra en los parámetros de la actividad lúdica del cuento que, en ciertos aspectos, es exclusivamente un juego para dos; participan de él el narrador y el eventual lector. Ciertamente, también, es que el motivo principal de esta actividad lo constituye el personaje; y a él siempre hay que remitir para comprender la realidad del hecho narrativo.

La serie de dudas y la consecuente aprensión de Manuela ante lo que está padeciendo nace de la escala feferencial de la que hace uso, de la lógica matemática de la maternidad.

"Enseguida recordó...Si probara levantarse...Y quiso levantarse pero..."

Sistemáticamente pasa de una autoafirmación - "Ya no había duda" - al esfuerzo físico que le "permitió subir de nuevo

al catre", acto que está sellando, por anticipado, su muerte: "ya no se movió de él". El estado de postración está en relación directa con la incapacidad de Manuela para dominar la situación. En un comienzo intentó calmar los dolores que creyó pasajeros y atribuibles a motivos ajenos a su embarazo, aunque no por ello pudo desterrar un miedo que comenzaba a coparla y que "le desbocó el corazón". Luego siguió esa especie de corroboración, esa conciencia reflexiva y a la vez aniquilada ante la posibilidad de un alumbramiento demasiado anticipado. La incapacidad de no poder hacer nada ni de hallar a mano ninguna posibilidad de ayuda, supeditan a la mujer a intentar en el catre la posición cómoda, y esperar; no puede abrigar otra cosa porque comprende que está sola.

"Era mucho peor que cuando tuvo a las criaturas. Antes nunca gritó. Ahora sí. No sabía si sólo de dolor o también de angustia porque estaba tan sola. Por fin los dolores cesaron. Sentíase ligera y vacía, y giraba, giraba, bajando por un pozo sin fin. Sin embargo, aún pudo darse cuenta de que la oscuridad se había ido acuchillando de amarillas estrías verticales. Era el sol filtrándose a través de las hendidias del estaqueado; pero ella no alcanzó ya a comprender qué era. Gritó aún una o dos veces como en sueños; después quedó quieta. Entre sus piernas algo viscoso se enfriaba rápidamente, mientras la sangre, atravesando la sábana de bolsa y la lona del catre, caía al piso de tierra, que se conegrecía al absorberla." (21)

El acezante dolor la precipita en el grito que, en el balance de sus experiencias maternas no figuraba, ni siquiera cuando los partos. La agudización del sufrimiento que desemboca en grito, la lleva a buscar las causas de su origen; está segura que se debe al dolor pero también descubre que lo motiva la angustia, el estado de aislamiento en que se encuentra. El "crescendo" de la situación vivencial del personaje se va dando por medio de la pérdida de la actividad consciente, en la caída en esas espirales que la absorben implacablemente, y que la desconectan de la realidad inmediata. De ese letargo, en el que no está ausente el grito, resurge por instantes para ver sin comprender la luz que anuncia que estaba amaneciendo. Ella ya no tiene nada que ver con el día ni con sus estimulantes notas de vida porque la agonía había llegado a su fin: su muerte y la de la masa fetal son simultáneas (Diag.3;pág.396)

La última visión que el narrador da de Manuela está desnuda de cualquier posible carga de conmiseración al no interesarle sino dejar a solas al lector con la ocasional víctima. En una palabra, acalla su indignación, reprime las cuerdas de su aguda sensibilidad para que pueda contemplarse mejor el despojo, la materia muerta que es Manuela, y se exacerben el sentido crítico y la denuncia.

Todo el proceso cuyo resultado es la muerte de la protagonista ha sido pautado desde el propio inicio del relato; fue dando pistas, señalando indicios para que el desenlace no se constituyera en una sorpresa que atentara contra los esquemas que, avanzando en la lectura, iba forjando el lector:

"Había estado toda la siesta lavando en el arroyo, estaba aspeada" (pág. 29)

"Se sentó derrengada en la perezosa" (pág. 22)

"En las ingles sentía la piel tirante, como si fuese a descosérsele" (pág. 22)

"Cierito que ya estaba bastante gruesa y a ratos se sentía ya pesada pero nunca lavar le había perjudicado" (pág. 23)

"Manuela más crecida de vientre, aunque más delgada de rostro" (pág. 23)

"De pie aunque estaba cansada peinó Manuela a las chicas" (pág. 23)

"-Ah, pero vos te venía también...Son seis cuadas ida y seis vuelta" (Pág. 24)

"Hizo el camino de vuelta despacio...Se agachó, no sin trabajo..." (pág. 24)

"Llegó al rancho fatigadísima..." (pág. 24)

"Las lavó (a las ropas de las niñas) pues aunque con menos esmero que de costumbre, porque había poca agua y no se sentía con ánimos para ir a buscar" (pág. 24)

"Pero se sentía más cansada que hambrienta. Algo la molestaba en la boca del estómago" (pág. 24)

"Tardó en encontrar la postura cómoda. Sentía las ingles tirantes como si fuesen a descosérsele. Los senos doloridos como siempre que se excedía en el trabajo" (pág. 24)

VI. El regreso de los hijos

El cuento tiene un epílogo cuya función es acentuar - además del aislamiento en el que ha vivido y ha muerto Manuela (en cuatro días nadie ha pasado por el rancho) -, un proceso de soledad que comienza a darse en los niños. Josefina Plá remarca, para ello, los desencuentros que prosiguen dándose en torno a la que fuera protagonista de la narración; los sucesos triviales que continúan produciéndose actúan como agentes retardantes: las causas por las cuales no fue posible llegar al rancho por la mañana y el cansancio de Ercilia. Un signo fatídico parece actuar para que se produzca el encuentro con el cuerpo de la madre ya corrupto; pero un nuevo elemento funciona para que esto no ocurra todavía: la puerta del rancho está cerrada por dentro (precaución que había tomado Manuela - según palabras anteriores del narrador - en la noche del viernes, víspera de Caacupé).

"El martes, conforme a lo prometido, pero no de mañana, porque su marido había precisado la camioneta, sino de tarde, trajo Ña Ercilia de vuelta a las criaturas. La camioneta se detuvo como de costumbre frente al caminillo pero Ña Ercilia no bajó del vehículo.

-¿Se animan a llegar solas al rancho?...Yo estoy muy cansada y es tarde. Desde la cruz me hacen señas. No he de ir antes que lleguen allá. Y no olviden decir a su mamá que después de Reyes voy a venir para llevarlas."(22)

Además de aportar notas descriptivas del espacio en el que se desarrolla la escena y que funcionan en tanto aporta una serie de indicios que dan cuenta de la existencia de un anandono total, de soledad y de muerte, el narrador utiliza el estilo directo para iluminar el desconcierto de las tres criaturas, los motivos posibles que barajan como justificativos de la ausencia materna.

".....

-Mamá ha de estar en el arroyo - dijo Arminda con voz aún sofocada por la carrera. Mirá, nuestra ropa está jue-
ra.

-Tan tarde picó...Ella sabía que hoy íbamos venir - dijo Teófila.

-Pero venimos de tardecita, no venimos de mañana. Quién sabe creyó que ya no veníamos hoy." (23)

Los datos desceiptivos se destacan aún más en el párrafo final del relato, y tienen que ver con dos sensaciones: una olfativa, altamente desagradable, que aleja a los niños del rancho; otra visual que anuncia la noche e impulsa a que los hermanitos se agrupen constituyendo una escena que tiene algo de retablo navideño. En ésta la autora ha querido expresar, específicamente, el sentimiento de maternidad, y por tanto de protección, innato en la mujer.(24)

"Voló un cocuyo sobre el mandarino, y entre la espesura

se sintió deslizarse un animal; un tapití o quizá el gato de algún rancho, o el mismo ratón de antes. Los tres se hicieron un burujón, instintivamente. Aparicio comenzó a gimotear. Se caía de sueño. Las hermanas le tendieron en el suelo sobre uno de los rebozos y se sentaron junto a él en el tronco al pie del mandarino, abrazadas. Sus corazones se martillaban recíprocamente en la oscuridad.⁽²⁵⁾

Se escamotea el encuentro desagradable con el cadáver, se posterga esa contingencia, por desagradable, se elimina de los límites del cuento, no pertenece al texto. La mirada más serena que fría del narrador registra por última vez la presencia de los tres bultos infantiles apretujados, ante el avance de la oscuridad de la noche. En sus pechos una pesadumbre hecha miedo pone de relieve la ausencia de la protección materna. (Diagrama nº 4; infra, pag. 396)

"A Caacupé" ha sido analizado tratando de seguir, especialmente, la veta sensible del relato que se refiere a la problemática de la soledad. Por ello, si bien se ha realizado un apunte introductorio sobre la estructura del cuento, se puso mayor énfasis en subrayar la relación entre creador y criatura, en cuanto de ella depende, también, el acercamiento temático. Ciertamente es que no fue fácil escapar de señalar ciertos hitos para los cuales se manejó, muy primariamente, algunos de los elementos que conforman a la crítica sociológica. Resultó inevitable dado el cariz de denuncia que posee el material analizado. El personaje de Manuela es altamente trá-

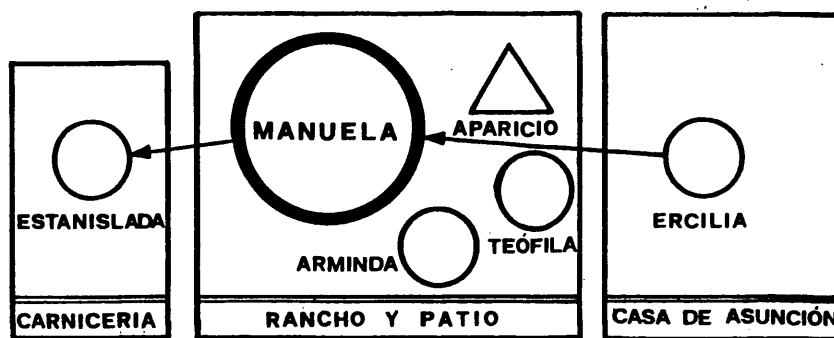


DIAGRAMA N°2 ESPACIO GEOGRÁFICO Y VIDA DE RELACIÓN DE MANUELA.-

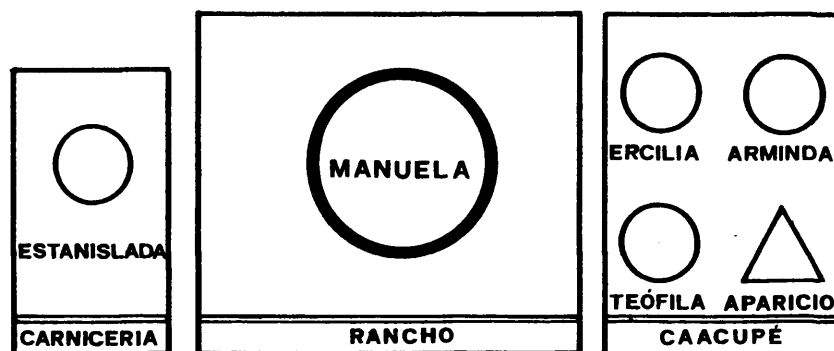


DIAGRAMA N°3 MUERTE EN SOLEDAD (ALTANOCHÉ)

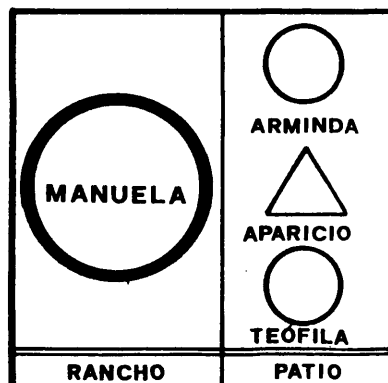


DIAGRAMA N°4 EPÍLOGO (EL MARTES)

gico en la medida en que no posee por insuficiencias socioculturales de carácter innato o congénito, ninguna posibilidad de ofrecer resistencia a las fuerzas que contra ella se desencadenan. Su rol de víctima expiatoria no hace sino confirmar un destino fijado de antemano y que no depende de ninguna fuerza ciega y abstracta: lo que ha cosificado y posteriormente aniquilado a Manuela ha sido el sistema creado por los hombres, que, reunido con el fin de orquestar los principios rectores del estado, no tiene en consideración los derechos de la mujer. En Paraguay, "las Manuelas" siguen aún multiplicándose entre los estratos socio económicos más bajos del campo y de la ciudad. (26)

NOTAS

(1) "Escribí cuentos (bueno, no muchos; unos treinta, quizá) en tres etapas, durante los años 1945 a 1963, sin publicar ninguno. En este año 1963, ALCOR, la revista de Rubén Barreiro Saguier, publicó mis primeros cuentos de esa serie: cuatro, que luego fueron reunidos, también bajo el sello ALCOR, en un pequeño volumen: LA MANO EN LA TIERRA: los únicos así aparecidos hasta hoy. Simultáneamente, sin embargo, mis cuentos empezaron a publicarse en el exterior: en revistas como AMERICAS, EUROPAS y otras; en LA NACION de Buenos Aires, en Antologías; y tres de ellos ganaron premios del concurso de la TRIBUNA de Asunción en 1967. Otros aparecieron en 1968 en ABC Color. Con todo, quedaban aún irredentos, hasta hoy, una docena de ellos. Algunos han cumplido ya la respetable edad inédita de treinta y cinco años." Josefina Plá: "Palabras de la autora", El espejo y el canasto, Asunción, Napa, pág. 10.

(2) Este condicionante para el creador literario paraguayo fue tratado en el apartado "El Grupo del 40".

(3) Francisco Pérez-Maricevich: "Comentario", El espejo y el canasto, pág. 7.

(4) El libro, publicado en 1963, reúne sólo cuatro cuentos; su impronta tipográfica deja ver a las claras los imperativos económicos a que se vio condicionada la edición: magra selección de relatos, reducida letra, economía total del compaginado - no figura el índice -. En contrapartida posea, como lujo inusitado, estupendos dibujos de Olga Blinder. El número de ejemplares tirados no figura (en este caso no se trata de un fraude económico de la editorial - ardid no poco frecuente de las casas editoras -) pero es de suponer, teniendo en cuenta la casi inexistencia de un público lector, que fue muy restringido y que se limitó al radio local.

(5) "El espejo y el canasto" es un libro de reciente aparición; publicado en febrero de 1991, incluye un total de trece cuentos en los cuales el asunto paraguayo continúa siendo la tónica dominante. La edición es cuidada y posee buenas ilustraciones de Ricardo Migliorisi, opresivas y sugerentes como el contenido de los relatos. Los cuentos seleccionados son de calidad uniforme; sobresalen, por su mayor relevancia artística, "El espejo", "Maní tostado", "Setenta listas", "La corona de la Virgen" y "El canasto". En este libro aparecen planteados y tratados varios temas enraizados en la realidad social guaraní: la problemática de la mujer, su marginación afectiva y la degradación a que está sometida - "Maína", "Cayetana", "La niñera mágica", "La jornada de Pachi Achi" -; la ambición del hombre - "Plata Yvyvy", "La corona de la Virgen"-; la soledad y el desencuentro - "El espejo", "Setenta listas"-; las luchas civiles y sus paradójicas consecuencias - "Maní tostado" -, etc..

- (6) "Publicados a su hora esos cuentos se habrían hubicado en su corriente. Hoy, su publicación tiene para mí (¿y cómo no habría de tenerla para otros?) un valor más bien documental. Son en efecto los documentos de un anhelo de expresión que el silencio circundante, la imposibilidad de comunicación, no consiguieron aplacar. El hecho de su publicación por Napa, reivindica ese modesto papel histórico; al permitirles hacer acto de presencia testimonial". Josefina Plá: "Palabras de la autora"; op.cit. pág. 11
- (7) Francisco Pérez-Maricevich: "Prólogo" Crónicas del Paraguay. Buenos Aires. J. Alvarez Editor. 1969.
- (8) Gabriel Casaccia recibe el "Premio Kraft", en 1963, por su novela La llaga y en 1966 el "Primera Plana" por Los exiliados (actuaron de jurados: Emir Rodríguez Monegal, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y José Bianco). Augusto Roa Bastos gana el "Premio Municipal de Buenos Aires" en 1960 con la novela Hijo de hombre.
- (9) José Romera Castillo: "Teoría y técnica del análisis narrativo" Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid. Cátedra. 1978, pág. 151.
- (10) Josefina Plá: "Palabras de la autora"; op.cit., págs. 9-11; "Interpretación de mi cuentística" (inédito)
- (11) Josefina Plá: "Interpretación de mi cuentística".
- (12) Josefina Plá: "La mano en la tierra" La mano en la tierra. Asunción. Alcor. 1963, pág. 5.
- (13) El grado de mestizaje... y el estadio cultural diverso de los indígenas americanos, gravitarán decisivamente en la historia ulterior. Indigenismo, criollismo y europeísmo hallarán explicación en la consideración de estas circunstancias y llegarán incluso a formulaciones polémicas y exaltadas, que van desde el indigenismo excesivo al marginalismo o distanciamiento de corte criollista, europeísta o cosmopolita". A. Abadie-Aicardi: "Acerca de los orígenes históricos de la conciencia nacional paraguaya" Revista Interamericana de Bibliografía. Montevideo. N° 5, Vol. XVIII; s/f., pág. 40.
- (14) Josefina Plá: cuento cit. pág. 9.
- (15) Id., pág. 11.
- (16) Josefina Plá: "El espejo" El espejo y el canasto. Asunción. Napa. 1981; pág. 13.
- (17) Id., pág. 14.
- (18) "En este caso, el narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado ... Por una parte, el relato puede ser hecho en primera persona (lo que justifica el procedimiento empleado) o en tercera persona, pero siempre según la visión que de los acontecimientos tiene un mismo personaje". T. Todorov: "Las categorías del relato" Análisis estructural del relato. Buenos Aires. Edit. Tiempo Contemporáneo. 2ª ed. 1972, pág. 178.
- (19) Josefina Plá: cuento cit., pág. 16.
- (20) a. "Andaba la casa alborotada; pero con todo comía la sobrina, brindaba el ama, y se regocijaba Sancho Panza; que esto de heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto". Miguel de Cervantes Saavedra: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Madrid. Ediciones Castilla. Parte II. Cap. LXXIV, pág. 974. 1966.

b. "La hermana ... antes de salir para el trabajo por la mañana y por la tarde, empujaba con el pie dentro del cuarto un recipiente con cualquier comida, y más tarde al volver, sin detenerse a comprobar siquiera si Gregorio había probado el alimento-lo que sucedía la mayoría de las veces-recogía los restos apresuradamente con la escoba. El arreglo de la habitación, que siempre se llevaba a cabo por la noche, no podía ser tampoco más rápido. Las paredes chorreaban suciedad y el polvo y la basura aumentaban en los rincones". Franz Kafka: La metamorfosis. Madrid. EDAF, Ediciones-Distribuciones S.A. 1979, pág. 66.

(21) Josefina Plá: cuento cit., pág. 17.

(22) Id., pág. 20.

(23) Ibid., pág. 23.

(24) Josefina Plá: cuento cit., págs. 23-24.

(25) Id., págs. 24-25.

(26) Ibid., págs. 25-27.

(27) Josefina Plá: "Interpretación de mi cuentística".

(28) "La niñera mágica" es un cuento incluido en La mano en la tierra. Asunción. Alcor. 1963, págs. 12-18; y en El espejo y el canasto. Asunción. Napa. 1981, págs. 73-80. Para el análisis utilizamos la segunda publicación.

(29) Josefina Plá: "La niñera mágica"; op. cit., pág. 73.

(30) Id., pág. 74.

(31) El universo de la obra narrativa y teatral de Josefina Plá suele ser cerrado e inhóspito; no permite que se opere algún atisbo de conciliación entre los personajes. Algunas veces se trata de la rivalidad entre las hermanas ("A Cnacupé"; "Ah, che memby cuera") o entre los integrantes de la pareja ("Mala idea"; "La corona de la Virgen").

(32) Josefina Plá: cuento cit., pág. 76.

(33) Id.

(34) El lamento de Na Conché por la muerte de sus hijos es análogo al que profiere Na Eudisia por motivos idénticos en el drama que lleva como título, precisamente, "Ah, che memby cuera" (la traducción al castellano sería "ah, de los que fueron mis hijos").

(35) Josefina Plá: cuento cit., pág. 77.

(36) Josefina Plá: "Interpretación de mi cuentística".

(37) Josefina Plá: "El rostro y los perros" Alcor. Asunción; junio 1960, pág. 12.

(38) Id.

(39) En el cuento subyace una serie de elementos que aluden a distintos estratos psicoanalíticos arraigados a contenidos sexuales, a una crisis de identidad. Ambos se entroncan, en cierta forma, a un agudo complejo de culpa.

(40) Josefina Plá: cuento cit.

(41) Id.

(42) Teniendo en cuenta el desenlace puede hablarse, también, de cuento de horror dado el grado superlativo de aflicción que entraña.

(43) Josefina Plá: cuento cit.

(44) En la lírica de la autora aparece en forma reiterada la problemática de la identidad cambiante con igual dosis de angustia: "Las hermanas muertas", "No es ésta", "Imposible ausente", etc..

- (45) "Tengo unos cien cuentos infantiles, escritos en los últimos cinco años. De ellos publicados más de la mitad. No en libro hasta ahora". Josefina Plá: "Cosquillas en el alma" Abc. Asunción, 30/XI/1980.
- (46) Josefina Plá: "Palabras de la autora" El espejo y el canasto. Asunción, Napa. 1981, pág. 10.
- (47) Josefina Plá: Correspondencia personal; Asunción 7/IX/1981.
- (48) Josefina Plá: Abc. Asunción, 22/VI/80.
- (49) Josefina Plá: Abc. Asunción, 11/V/80.
- (50) Josefina Plá: Abc. Asunción, 25/XI/79.
- (51) Josefina Plá: Abc. Asunción, 3/II/80.
- (52) Josefina Plá: Abc. Asunción, 19/X/80.
- (53) Josefina Plá: cuento inédito incluido en el "Apéndice" de este trabajo.
- (54) Josefina Plá: Abc. Asunción, 23/XI/80.
- (55) Josefina Plá: Abc. Asunción, 31/VIII/80.
- (56) Josefina Plá: Abc. Asunción, 30/XII/79.
- (57) Josefina Plá: Abc. Asunción, 24/II/80.
- (58) Graciela Montes: "Nota preliminar" El cuento infantil. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977; pág. 11.
- (59) Josefina Plá: "Los perros de Villacanes" Abc. Asunción, 10/V/79
- (60) Josefina Plá: art. cit., pág. 10.

La soledad.

- (1) Octavio Paz: El laberinto de la soledad. México. F. C. E. 1976, págs. 57-58.

(2) Unamuno se refiere a otro tipo de soledad cuando expresa: "Sólo la soledad nos derrite esa espesa capa de pudor que nos aísla a los unos de los otros; sólo en la soledad nos encontramos; y al encontrarnos, encontramos en nosotros a todos nuestros hermanos en soledad... No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo a solas. En la soledad, y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como a prójimo; y mientras no te conozcas a ti mismo como a prójimo, no podrás llegar a ver en tus prójimos otros otros yos. Si quieres aprender a mar a los otros, recójete en ti mismo". Miguel de Unamuno: Soledad. Madrid, Espasa Calpe S.A. 1957, pág. 32.

- (3) Vladimir Propp: Morfología del cuento. Buenos Aires. Juan Goyanarte Editor. 1972.

NOTAS

- (1) B. Tomachevsky: "Temática", en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Signos, Bs.As., 1970, pág. 202.
- (2) T. Todorov: "Las categorías del relato literario", en Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, Bs.As., 1972, pág. 155.
- (3) G. Luckacs: Teoría de la novela, Edhasa, Barcelona, 1971, pág. 73.
- (4) T. Todorov: op. cit. pág. 159.
- (5) Idem, pág. 161-162.
- (6) Mario Vargas Llosa: La orgía perpetua, Barcelona, Edit. Bruguera, 1978, pág. 168. Esta clasificación se adecua a la que hace T. Todorov cuando se refiere a "narrador personaje (la visión "por detrás)": "En este caso, el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él (...)" T. Todorov, art. cit. pág. 178.
- (7) Josefina Plá: "A Caacupé", La mano en la tierra, Asunción, Alcor, 1963, pág. 19.
- (8) Mario Vargas Llosa: op. cit. págs. 184-187.
- (9) "En lo que respecta a la forma de presentar el relato, yo inicié seguramente acá el paso de una persona a otra, que luego otros han utilizado con tanto éxito; pero esos cuentos no se publicaron sino muchos años después en "Alcor" - hay testigos de la fecha en que se escribieron, pero esto no basta -. Así, al relatar, en algunos lugares el relator tercera persona pasa, automáticamente, sin prevención ni advertencia previa alguna, al relator primera persona." Josefina Plá, Correspondencia personal, Asunción, 22/5/1980.
- (10) Mario Vargas Llosa: op. cit. págs. 176-177.
- (11) Josefina Plá: "A Caacupé", op. cit. pág. 19.
- (12) Id., pág. 20.
- (13) Id.
- (14) Ibíd, pág. 20.
- (15) "El narrador filosófico sólo toma cuerpo en ciertos momentos importantes y su paso es siempre rápido, su presencia eleva la realidad ficticia a un plano de solemnidad y abstracción sólo unos segundos, de modo que la marcha del relato no se vea obstruida, distraída por la intrusión." Mario Vargas Llosa, op. cit. pág. 174.
- (16) "En guaraní Caacupé quiere decir detrás del monte (...) En la iglesia venerase a Nuestra Señora de la Concepción, que la gente del país llama la Virgen Azul. Es una madona rubia, de diáfana belleza, tocada con largo manto azulenco y constelada de todo el oro y pedrería que le rindieron los exvotos de la fe popular (...) Celebrase anualmente su festividad (8/XII) y, a través del tiempo, la imagen mantiene vivo y exaltado el fervor que despierta el culto (...)." Carlos Zubizarreta, Acuarelas paraquayas, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1940, págs. 116-117.

(17) Josefina Plá: cuento cit. pág. 22

(18) Sobre este apasionante aspecto de la técnica narrativa, véase el trabajo de Graciela Coulson: "El texto ausente. Notas a propósito de algunos relatos hispanoamericanos", Cuadernos Americanos, México, Año XXXVIII, Vol. CCXXIII, Marzo-abril 1979, págs. 114-121.

(19) Josefina Plá: cuento cit. pág. 23.

(20) Idem, pág. 24.

(21) Idem, pág. 24.

(22) Ibidem, pág. 25

(23) Ibid.

(24) "En cuanto a lo que observa respecto al final del cuento, lo releí dos o tres veces; recuerdo que al escribirlo salió tal cual, sin rebuscarlo: tal vez quise dar, sin pensarlo, en esa vigilia de las dos hermanas mayores junto al hermanito dormido, la prematura carga de responsabilidad que gravita sobre la mujer, que es la que soporta todos los trances difíciles; metafóricamente el hombre puede dormir, la mujer no. Repito que no fue éste el propósito consciente; el final salió solo y tal cual. Por lo demás no olvide que estos cuentos fueron escritos hace 30 años." Josefina Plá: Correspondencia personal, Asunción, 22/5/80.

(25) Josefina Plá: cuento cit. pág. 26.

(26) Si bien es aconsejable deslindar, al hacer el análisis literario, lo que corresponde a la realidad social del país de lo que pertenece al terreno de la ficción, una aproximación a un estudio sociológico del entorno paraguayo basado en datos estadísticos fiables comprobaría la existencia de una correlación estrecha entre la realidad social y la ficticia de la narración. De ahí la viabilidad de un estudio estrictamente sociológico del relato, en especial del que se construye a partir de la década de los años 30. Es de claro contenido irónico el epígrafe que Josefina Plá coloca a su último libro de cuentos El espejo y el canasto, Asunción, Napa, 1981, pág. 12: "Toda semejanza de hechos o personajes de estos relatos con sucesos o personas reales es puramente casual."

104

PARTES V

LA OBRA TEATRAL

LA SOLEDAD: HISTORIA DE UN NUMERO

405

...Y cuando la luz de las candilejas se apague, aun
cuando alguien me diga: "No hay más"... Aunque desde
escena

llegue el vacío con la corriente de un aire sombrío,
aunque ninguno de mis silenciosos antepasados
se siente a mi lado (...)

Me quedo, a pesar de todo. Siempre hay algo que ver .

Rainer María Rilke.

LA OBRA TEATRAL

I. Introducción

La obra dramática de Josefina Plá comienza en los años treinta.⁽¹⁾ El momento de composición no es seguido por el de la publicación, aunque varias piezas conocen, muchas veces de forma inmediata, las tablas escénicas. En tanto que la poesía y la narrativa hacen su aparición esporádica y a deshora en periódicos y revistas, el teatro sumará a la posibilidad de representación la de difusión radial, aunque fragmentariamente.⁽²⁾ Sólo una obra se publica en un período de tiempo próximo al del acto creativo: "Aquí no ha pasado nada" (1945), realizada en colaboración con Roque Centurión Miranda, luego de ganar el concurso de 1942 auspiciado por El Ateneo paraguayo. A esta aura auspiciatoria le sigue un silencio editorial de casi veinticinco años; en 1969 se publica una farsa elaborada en 1949: "Historia de un número", y ocho años después, "Fiesta en el río", ganadora del primer premio del cuarto concurso de obras teatrales de Radio Charitas de Asunción. El pro-

blema del ineditismo sobre el cual se ha insistido en este trabajo, corre en cierta forma paralelo al de la no representación: las obras estrenadas no son repuestas y las que han sido galardonadas en los concursos de los años 1976 y 1977, tampoco. No obstante ello el número de piezas llevadas a escena es muy superior al de las editadas. (3)

Realizar la clasificación y presentación de la obra dramática de Josefina Plá es tarea espinosa porque a la diversidad de los temas y al tratamiento que de ellos se hace, se suman factores de distinto orden: unos atañen al fenómeno de la autoría - al que se halla inscrito una cuarta parte de la producción teatral -; otros al lingüístico en su cuádruple radio - español peninsular, español paraguayo, yopará y guaraní -.

Partiendo de la consideración de que lo que se trata de hacer aquí es eslabonar ciertos elementos elucidatorios cuyo fin más inmediato es que brinden una visión panorámica del conjunto de la producción dramática, más que establecer una parcelación en inamovibles casilleros que etiqueten determinados contenidos, se dará noticia de los detalles relevantes de la arquitectura de esta faceta artístico literaria de Josefina Plá. Para realizar lo propuesto se ha contado con tres tipos de fuentes informativas que siguen este orden taxonómico: lectura de las obras publicadas e inéditas; la correspondencia epistolar mantenida durante cuatro años con la señora Plá; la consulta del escaso material informativo publicado por los investigadores y, en especial, de las consideraciones

o aportes aclaratorios, inéditos, realizados por la autora.⁽⁴⁾
De ahí que en algunos casos sea posible transcribir datos precisos sobre algunas obras: la peripecia que han sufrido, el final feliz de la recompensa - que no por tardía es menos gratificante -, el desencanto frente a las postergaciones escénicas o de imprenta - o de ambas a la vez -.

II. Clasificación

Es preciso establecer una primera división bipartita.

A) Obras escritas en colaboración con Roque Centurión Miranda (Período 1932-1945).

Estas piezas teatrales pertenecen o recorren dos vertientes temáticas según el entorno.

1) La realidad circundante. Pertenecen a este estrato: "Episodios chaqueños" (1932), "Desheredado" (1934), "La hora de Caín" (1938), "Un sobre en blanco" (1941), y "Pater familias" (1941).⁽⁵⁾ Se trata de piezas fuertemente enraizadas en la realidad social paraguaya. Si en el momento de ser estrenadas despertaron la atención, no hay duda que una nueva puesta en cartel activaría el interés del nuevo espectador, ya que una serie de planteamientos son de incuestionable vigencia.

2) La superación de la realidad circundante. Son obras de ambiente indeterminado. Los autores pretenden defender o

plantear determinada tesis. Aunque la indeterminación escénica es su principal característica, muchas veces es fácil detectar que se está aludiendo a problemas que pertenecen al entorno paraguayo, al cual el carácter del mensaje trasciende. Se trata de un teatro con ciertas aspiraciones universalistas y al que puede catalogarse de "serio". Es el caso de "Aquí no ha pasado nada" (1941) y de "María Inmaculada", también del mismo año.

8) Obras a sola firma.

Dentro de este apartado, que además de contar con un número más elevado de obras está constituido por asuntos heterogéneos, pueden establecerse, en una primera instancia, varios ítems.

I) Teatro serio o de valores. Atendiendo al lugar en donde se desarrolla la acción:

1) Ambiente local: "Ah, che memby cuera" (1948).⁽⁶⁾

2) Ambiente impreciso. El tema que plantea la obra rebasa la frontera paraguaya, si bien este territorio no queda, por ello, excluido por la problemática desarrollada en la acción dramática. "El edificio" (1946), "Historia de un número" (1949), "Las ocho sobre el mar" (1968), "La cocina de las sombras" (1960).⁽⁷⁾

3) Ambiente y tiempo pretéritos. En puridad la acción transcurre en siglos que suelen estar estipulados en la acotación escénica. "Alcestes" (1951),⁽⁸⁾ "El pretendiente inesperado",⁽⁹⁾ "Fiesta en el río" (1946).⁽¹⁰⁾

II) Teatro reidero y satírico. No se trata, en forma al-

guna, de piezas fáciles cuyo principal ingrediente sea el humor burdo o chabacano. Esta vertiente presenta varios rasgos diferenciales desde el punto de vista estructural y de intencionalidad: comedias amenas: "Ad augusta per augusta", "Qué gran cosa es el teléfono" (1950); adaptaciones al teatro: "Don Quijote y los galeotes", "Don Quijote en la venta", "Principio, medio y fin del gobierno de Sancho Panza" (1951), "La tercera huella dactilar" (1951); comedias de tipo grotesco con una localización específicamente paraguaya: "Una novia para José Vaf" (1955).

III) Teatro de grandes para chicos. Esta vertiente tiene como característica principal la de entretener. El ambiente legendario y fantástico encubre sabias lecciones que, sin desleír su propósito de diversión, dejan su mensaje de ejemplaridad: "El príncipe de oro"; "El rey que rabió"; "Azud, Mazud, y Kazud"; "El pan del avaro"; "Las tres preguntas". Estas obras fueron compuestas entre los años 1948-1952.

IV) Teatro de asunto religioso. La materia ha calado hondo en la sensibilidad del espectador paraguayo - así lo demostró el éxito de público -, en quien dogma cristiano y mito confunden sus límites. Es una veta apenas cultivada: "El hombre en la cruz" (1952-1966); "Hermano Francisco" (1976)

III. Presentación

"Mi teatro, con pocas excepciones, no es pues un teatro de protagonista, las ideas tienen en ellas más importancia que la profundización de la psicología. No me interesa principalmente el hombre como portador de un destino particular sino como representante de un destino humano común, de un dolor solidario y de una esperanza compartida. Quizá mi visión del hombre no sea muy optimista; creo en las grandes catástrofes purificadoras, y tengo una idea no confesada de que ya la humanidad ha pasado en épocas remotas por ciclos lustrales de esta especie. Pero tener fe en el recomienzo es ya no desesperar del todo."(11)

"AQUI NO HA PASADO NADA"

La obra, escrita en 1941, fue estrenada en 1956. La polémica que se suscitó entonces fue enconada pues un sector de la crítica - que supuestamente se hizo portavoz del sentir general - cargó las tintas y no tuvo miramientos para cuestionar y detracar la tesis sustentada en la obra. En oposición a ese maremagnum se trae ahora a colación el aporte lúcido de alguien que fue capaz de dejar de lado los subjetivismos y modigaterías exacerbadas para vérselas en serio con la pieza escenificada.

"La obra ha despertado mucho interés en la crítica, la cual ha polemizado acaloradamente al respecto. Es lógico que produzca reacción en un sector de la crítica - llamémosle así - pues siendo comedia de autores paraguayos no puso en escena el clásico juego del campesino entre bueno y bufo y la campesinita angelical, simple y enamorada; ni el despliegue de 'typoi', sombrero 'piri', arado y demás elementos convencionales con los que se pretende, por lo común, hacer una obra de teatro nacional." (12)

Sería preciso abrir un largo paréntesis y hacer apresuradas calas para traer sobre el tapete las principales interrogantes que existen con respecto a la dramaturgia: ¿es literatura, espectáculo, o ambas cosas a la vez?; ¿qué debe tenerse en cuenta al hacerse un análisis?. (13)

La pieza, premiada en 1942, fue impresa en 1945 y no despertó el hormigueo que once años después. No es posible, entonces, que la causa se deba a fines formales, específicamente vinculados con la obra en sí, como texto pasible de lectura, y también de representación. Sin lugar a dudas, han sido elementos extratextuales los que han entrado a tallar y que pertenecen a la sociología del espectáculo e, inclusive, a la difusión del libro. Paraguay - en las décadas de los años 40 y 50 - equivale o está representado culturalmente por dos o tres ciudades: Asunción, Villarrica ..., y carecía de un nú-

cleo de lectores. El hecho de que la pieza no produjera el más ligero escozor en el momento de ser publicada, explicita - y ratifica a la vez - el irrelevante número de interesados y el escaso tiraje de ejemplares. Una vez que se consigue que la obra sea estrenada, se avienta la polémica - cuyo eco aún resuena en lontananza - precisamente porque suele ser más fácil ver y oír una comedia que leerla, máxime cuando no se cuenta con ese hábito.

El crítico literario no puede contar las más veces, materialmente, con el acceso a la representación cuando pretende hacer, a partir de ella, una evaluación. Es decir: en la medida en que él intente realizar una crítica de la obra exclusivamente desde su escenificación. Es más, de pertenecer al mismo tiempo y espacio sus datos informativos deberían provenir de todas y de cada una de las representaciones a partir del día del estreno, y con todo recabaría una serie de apreciaciones derivada de cierta puesta en escena realizada por determinada compañía, bajo determinado director ... etc. (14)

El texto, en cambio, posee como virtud cardinal la de ser o mantenerse inalterable; el lector común, y con mayor frecuencia el estudioso, tiene la posibilidad de volver la hoja para desechar alguna duda, interrumpir la lectura sin que ello menude el virtual desarrollo ni la progresión dramática. Por tanto, mientras el periodista, o crítico a cargo de una sección cultural, suele basar su artículo en la representación presentada, la tarea del investigador se limita al texto, consi-

derando que las acotaciones escénicas y de personajes pertenecientes a sistemas de signos no lingüísticos, desempeñan un papel de complementación e integración con el estrictamente lingüístico. (15)

"Aquí no ha pasado nada" (16) plantea el problema de la verdadera paternidad; esta es entendida como sentimiento de amor y no en el sentido genético. La obra tiene pretensiones y alcanza sus objetivos mediante un diálogo ágil que carece de informaciones desperdiciables. En una palabra: el texto no es pretexto para la presentación de la tesis que se quiere exponer desde el momento que aquel revela conocimiento y oficio en el manejo de situaciones y acción dramática. Contenido y forma - que nunca marchan disociados - se amalgaman sutil y magistralmente y aportan cuatro puntos interdependientes (quizá sea más conveniente hablar de estadios) sobre el problema de la verdadera paternidad:

a) superioridad del papel del "esposo" sobre el del "amante"

"Efraín- Los celos son signo de inferioridad. Esto no es una opinión mía. Es un lugar común psicológico. Y yo creo que el amante es inferior, casi siempre, al marido. Es hora de deshacer el mito del amante, fraguado por la literatura emocionalista. El hombre que en la vida asume el papel de amante, en la mayoría de los casos es porque no puede, o no quiere, o no sabe ser marido. Y ninguna de esas tres razones

afirma superioridad." (17)

b) Apología del amor maternal y matrimonial.

"Muriel - (...) No comprendes, para empezar, que lo que yo llamaría amor puede ser muy distinto de lo que tú entiendes por tal; como el amor tuyo puede ser para mí moneda inconvertible. Pero, ¿aunque yo te hubiera amado y me hayas amado: ¿qué importaría eso?

Víctor - Importaría todo puesto que fue eso lo que nos unió.

Muriel - ¿Estás seguro de que fue eso ...y sólo eso?

.....

Víctor - No me vas a hacer creer que buscaste en mí la riqueza.

Muriel - No: pero pude haber buscado un hijo.

.....

Buscaba un padre para mi hijo." (18)

c) Censura de la paternidad desnaturalizada.

"Muriel - Vamos, Víctor. ¿Acaso es Lelio tu único hijo? Tú mismo me has confesado que tienes otros. De alguno, ni el paradero sabes. Y por ninguno de ellos, que yo sepa, has mostrado este interés ...

Víctor - Como no los he conocido... Lo de Lelio es diferente.

Muriel - Diferente, ahora. Desde que sentiste que en este caso, y conmigo, no todo dependía de tu voluntad... porque la madre de este hijo tuyo es fuerte; porque no te precisa, y si llega la hora de olvidar, no serás tú el que más pronto olvide. Si así no fuera ... si yo hubiese sido menos fuerte y te hubiese necesitado ... quién sabe si en este momento estarías aquí! ... Estarías lejos, tratando de borrar las huellas." (19)

d) Consagración de la paternidad en el sentido de ejercicio cabal de la misma.

"Efraín - (...) Yo quiero a Lelio. Y le quiero más que usted, porque a la ilusión de esa paternidad he sacrificado todo prejuicio masculino. No es mi hijo según la carne, pero lo es por el amor que he puesto en él. No es mi continuación carnal en la tierra. Pero es la de la mujer querida." (20)

El primer punto apuntala, a través de una situación ajena que sirve de apoyo y referencia, la postura ascética re-

Efraín ante el resultado sangriento de un triángulo amoroso. Establecida la rectitud de condena del personaje, difícilmente puede esperarse un vuelco que, en la práctica, lo haga desoír sus propias palabras. El segundo ratifica los juicios de Efraín; en la relación erótica entre Muriel y Víctor, amén de la atracción física, ha habido de parte de la protagonista una intencionalidad vectorizada hacia un fin preciso: ser madre. En este propósito han convergido los consejos de Lea y los dictados de su propio interés ya que son varios los objetos eróticos de que puede disponer. El tercer y cuarto puntos ejemplifican sobre dos tipos antagónicos de paternidad: la que otorga el sexo y la que da el amor; el tipo intermedio lo sintetiza el matrimonio de Lea en el que se conjugan amor, genitalidad y vínculo legal.

La comedia, que se cierra con un "Aquí no ha pasado nada", no pretende ser moralizante - precisamente esta carencia fue la que hizo abrir las fauces de la crítica adversa - sino dar cuenta de una lección en la que no entra la palabra "perdón" y sí las de "comprensión" y "amor". Y es mérito encomiable.

"AH; CHE MEMBY CUERA"

Antes de comenzar la presentación es necesario repetir que esta obra posee un triple título: "Ah, che memby cuera"; "Esta es la casa que Juan construyó"; y "Raquel llamó a sus hijos". (21) Se trata de una pieza de ambiente típicamente paraguayo y que expone dos problemas sustanciales de la rea-

lidad social de esa tierra: el menoscabo en las posibilidades que padece la mujer - apremio en las obligaciones y recorte en los derechos -, y la incertidumbre y el rechazo a que están condenados los hijos naturales. El primero gira en torno a la protagonista, Juana Sosa; el segundo atañe a su descendencia. Ambos problemas se entrecruzan y dan el entramado argumental en el que es posible ver, desde las primeras escenas, las profundas huellas del deterioro y de la postergación paternal y económica.

La obra está ligada de forma bastante estrecha a "¿A dónde irás Ma Romualda?" (22), aunque el problema planteado en ésta oscila entre las aspiraciones de los hijos naturales para que su padre, Don Martín, contraiga matrimonio con Romualda y el amor de ésta por su hijo Cachito, enfermo de tuberculosis. Evidentemente funciona en ambas la intención reivindicatoria del hijo ilegítimo; mientras Juana comprende la inquietud de sus hijos, Romualda es incapaz, por la ignorancia en que ha vivido y vive, de enterarse de la dimensión de la solicitud de los suyos.

Un grito de carácter premonitorio recorre la obra; el de la vieja vendedora ambulante, que da cauce al desasosiego maternal a causa del dolor por la pérdida de sus cuatro hijos en la Guerra del Chaco, en una frase que contiene toda la tragedia de su orfandad y de su desolación inexorable: "ah, che memby cuera".

Atendiendo al desarrollo de la acción dramática, los continuos despojos que sufre la protagonista ➤ mueren dos de sus hijos y los otros se van de la casa - resulta insostenible el juicio de Hugo Rodríguez Alcalá cuando expresa:

"Ah, che memby cuera' parece pagar tributo a un guaranicismo del medio en lo que mira su título, que, a nuestro juicio es no sólo prescindible sino también incongruo.

El drama está escrito en español y los personajes centrales dialogan en español. Únicamente una mujer de pueblo, cuyos infortunios son marginales a la pieza, se expresa en guaraní y repite la queja en que consiste el título."⁽²³⁾

El personaje "accidental", la vendedora - ave mala agore- ra de la desgracia maternal de la protagonista -, no tiene por qué hacer uso y participar del código lingüístico de los actores de la pieza, máxime cuando no entra en verdadero acto de comunicación con ellos. En lo que no reparó el crítico fue en que existe una incongruencia ~~lingüística~~ ^{ideológica} que queda explícita en el diálogo entre Juana y su hermana Salomé (y que refleja un "lapsus" de la escritora) en tanto que la primera hace gala de un castellano peninsular haciendo uso de la segunda persona del plural - os, vosotros - (inexistente no sólo en Paraguay sino en toda Hispanoamérica), la segunda utiliza las formas verbales tónicas rioplatenses - vivís, conocés - del voseo. El desfase idiomático queda evidenciado, además, por el

habla de los hijos que se mantienen unidos al código del entorno.

Juana Sosa ha pertenecido a un solo hombre sin importarle en demasía la consecución del vínculo legal; acepta el papel que le ha correspondido en suerte con candidez. Los hijos, en cambio, la mayoría en plena adolescencia, no aceptan el rol que les está destinado desempeñar; los enfrentamientos no atañen a Juana sino a quien consideran culpable, el que los engendró cumpliendo así el único acto paternal.

"Coco - Qué papá ni qué papá. ¿En qué se ve que es mi padre?... Ni el apellido de él llevamos. Si quiere que lo respete por papá tendría que darnos el apellido por lo menos. Cómo va a saber nadie de quién somos hijos... Y si es por la plata... todo el tiempo estamos pasando necesidad... Ni Nené ni yo alcanzamos para nuestros estudios; siempre pasando vergüenza en el colegio... Perla anda con un tapado que parece la capa de la miseria, no hay medicinas para Buby, usted no tiene zapato que ponerse y ahora vende su arito para adular a ése... a ése... (Se le anuda la garganta)" (24)

"Nené - ... Y luego cómo querés que traiga a nadie a visitarme en este rancho. Paso vergüenza, mamá

...Ni siquiera puedo invitar a un "sandwich" y un pocillo de café, con lo menos que se puede invitar a una compañera (...). La cosa es que vayás bien puesta y tengas una casa como la gente, si no vas muerta; ni caso de perro que te hacen. Además (entredientes) hay otras cosas."⁽²⁵⁾

La protagonista es capaz de llegar al sacrificio para honrar al padre de sus hijos: vende los aros de crisolita para agasajarlo el día de su cumpleaños; aborta cuando él le habla de las incomodidades que aparejaría otro hijo; le entrega la única foto en la que están todos reunidos cuando se la pide arguyendo que la desea ampliar y colorear; cambia de casa yéndose a vivir al extra radio de Asunción, primer escalón del abandono definitivo y ruina total de la familia. La ruina moral - familiar y social - de Juana dio comienzo cuando, a los diecisiete años, huyó de su casa oyendo las promesas de Saturnino.

En el punto antípoda, el personaje masculino alcanza las cotas máximas de hipocresía y negligencia: Hace llegar el mínimo de dinero a la madre de sus hijos, promete a Juana reconocer a los hijos si accede a abortar pero inmediatamente se casa con Tilita, asciende económica y socialmente al desempeñar un alto cargo gubernamental, no duda en amenazar a su hijo Coco con mandarlo a hacer el servicio militar en el Chaco, consiente en los escarceos amorosos que ocasionarán la fuga de Nené.

Inmersos en el cataclismo de desavenencias cuyo único motor es Saturnino, los hijos comienzan el despegue de la huella maternal errando por distintos caminos: unos tratarán de salvar lo mejor de sí sin caer en la desesperación - José Luis, Perla - otros - Nené, Coco - intentarán apurar el trago amargo buscando una forma más inmediata e impulsiva de dar rienda suelta al inconformismo: Nené se fugará con el amante y Coco entrará de lleno en la militancia política y eso le costará la vida. El destino de Nené corre paralelo al de Coco en la medida en que ambos buscan escapar de la mediocridad a que los supedita el universo cerrado en el cual están insertos. Pero, en tanto que la conducta drástica de Nené no está exenta de practicidad, la de Coco, hecha de desesperación, lo conducirá a la muerte.

"Juana - Piensas que vas a ser feliz.

Nené - No sé. Ahora lo soy. Después no sé. Yo no soy ya como en tu tiempo. No creo en nada de eso en que vos creías. Fidelidad, sacrificio. Todo tiene plata. Me ha hecho poner una casa a mi nombre y una cuentita en el banco. Yo no soy como vos, mamá. Lo diste todo y no tuviste nada.

.....

Y bueno: es menoster que haya mujeres como ella, como vos. Buenas. Es decir sonzas. Se acabaría el mundo si no. Mirá: vos te cargaste de hijos; yo ya sé como tengo que hacer para no tenerlos. Y cuando

Toto se mande mudar, porque yo sé que se mandará a mudar un día, no habrá nada de por medio para hipotecar mi libertad. Y te aseguro que me arreglaré para no quedar en la calle, ya te lo dije. Y para dar la patada yo primero...

Juana - El destino nos lo hacemos nosotros, Nené.

Nené - No sé, mamá. A mí me parece que nos lo hacen los otros. Aun sin querer."⁽²⁶⁾

La actitud de Nené encarna la rebeldía; es el polo opuesto de la mansedumbre con que Juana encaró su destino. El personaje de la hija se torna en opositor y, en cierto grado, reivindica, a partir de ese acto en el que se subsumen amor y revancha el papel que no cumplió la madre. Que los tiempos cambian, de eso no cabe la menor duda: su moral se aleja de las reglas establecidas por la sociedad en perjuicio de la mujer.⁽²⁷⁾ Ella quiere, pero también calibra, la repercusión que le acarreará su arrojo; prevé que de no asegurarse los bienes materiales caerá en un destino aciago, porque el de su madre así lo ejemplifica. Para evitarlo sana el sentimiento; de esta forma podrá encarar la vida en su real dimensión. Su rebeldía no es gratuita, se ha ido forjando en el descontento de una vida no degustada; cuando es capaz de autodeterminar su futuro tendrá la fuerza necesaria para decirle adiós a la miseria, a sabiendas de las reticencias sociales de que será objeto. Asuma el riesgo sin que en su resolución entren como disolventes próximos la frustración y el abandono económico;

su moral positiva se adecua a sus intereses, a su plan de lucha por la vida.

"Ah, che memby cuera" es teatro de testimonio y también una obra que participa de los cánones literarios. Si se intenta una simplificación, resulta un buen ejemplo de esa categoría que en su momento se estipuló como coordinación adecuada de los vínculos entre el arte y la vida.⁽²⁸⁾ Como ésta, se presenta tal cual es - o como era a finales de la década del cuarenta - y como literatura enseña, en forma digna y cabal, esa realidad. Ambos planos se ajustan a su papel específico; de ahí que no debe tomarse como coartada para elogiar las virtudes que el realismo crítico jamás tuvo y al que Josefina Plá trató muy a extramuros.⁽²⁹⁾

"FIESTA EN EL RIO"

La pieza "Fiesta en el río"⁽³⁰⁾ aporta un nuevo enfoque sobre el relegado papel que cumple la mujer; el esfuerzo para hacer posible sus aspiraciones, los diversos modos de encarar la vida. La acción se desarrolla en un tiempo y un lugar indeterminados, si bien la acotación escénica marca los caracteres esenciales de ambas coordenadas - "tanto podría situarse la obra en el 1600 como en el 1700"; "Una comarca (...) en una zona montañosa y fronteriza" -. La tesis que se plantea es la de la libertad individual, la independencia de criterios frente a la normativa vigente, ya sea ésta legal o consuetudinaria (Casi podría decirse que se está ante una "Antígona" a lo humano, sin resortes ni apoyos escatológicos). La calidad de

ser distinto conlleva, en el teatro de Josefina Plá, la posibilidad de ser superior en tanto que se es capaz de correr el riesgo de saltar sobre lo establecido afrontando, como en todo riesgo, la posibilidad de ser sancionado ("Fiesta en el río"); o por el contrario puede arrastrar a la desjerarquización total al ser más fuertes los impedimentos que el impulso que rige lo programado ("Historia de un número")⁽³¹⁾. Entre ambos polos antagónicos está la gruesa columna integrada por los personajes cuya principal aspiración es hallar la tibia cotidiana; esto no quiere decir que en su programa de acción no esté la lucha, sino que ésta tiende exclusivamente hacia la consolidación doméstica aunque el resultado diste mucho de ser el esperado ("Ah, che memby cuera"; "La cocina de las sombras").⁽³²⁾

Cristina, la protagonista de "Fiesta en el río", es una joven que lucha por escapar del compartimento estanco al que está destinada: contraer matrimonio; para eso y como primer medida de dilación, distrae su atención de la tarea del bordado de la colcha nupcial pues una vez terminada esta labor la boda debe consumarse inmediatamente. Como nueva Penélope espera que algo suceda y que el rito estipulado por la tradición comience a mostrar fisuras (el hombre deja de ser un ser social cuando la comunidad se convierte en su antagonista). Su actitud de rebeldía adquiere contorno definido la noche en que se celebra el castigo de una infractora, y que coincide con el momento de la llegada del Viajero. El amor que experimenta se convierte en catapulta de sus más íntimos

deseos; en su esquema personal de amor no es necesariamente igual a matrimonio y sí fuerte designio ante el cual todas las demás aspiraciones empalidecen. (33) Amor equivale, para la protagonista, a voluntad; por eso es férrea muralla que antepone a los prejuicios imperantes, a las normas estatuidas por la tradición fijada por el sexo masculino.

"Cristina - Señor eran antorchas. Y fiesta en el lugar.

Existe en este valle desde antiguo la costum
bre de que cuando unos novios...(Se detiene)
Cuando una pareja, antes de celebrar el vín-
culo que autoriza el matrimonio es sorprendei
da... en fin... me comprendéis... se castiga
tan grande transgresión...(Se le anuda la voz)
.....
A la mujer la sumergen hasta el cuello en el
río, a los sonos de esa música que oísteis,
y en tanto la luna está en el cielo." (34)

La compasión pone de relieve el punto más extremo de la solidaridad; el que se complace participa identificándose con el que sufre. En literatura eso ha dado lugar a cierto tópico y cuyo antecedente puede verse, en las situaciones de Margarita - del "Fausto" de Goethe - y de Adela - de "La casa de Bernarda Alba" de Federico García Lorca -. En los personajes femeninos antes nombrados existe solidaridad pero dada a partir

de la caída moral; temen por el dolor ajeno porque ellas son víctimas del mismo mal social, familiar. Cristina, en cambio, esgrime una actitud solidaria antes de que el Viajero llegue y que, al fin de cuentas, será parte decisiva en el destino de la joven (el texto posee un espeso clima premonitorio; el desarrollo de la acción dramática hará palpables esos acontecimientos que flotan en el aire y que están ligados a la naturaleza endeble de la mujer, a su calidad de ser "abierto" pasible de destrucción ⁽³⁵⁾). La joven prometida rubricará con la entrega amorosa su necesidad de hacer uso de su libertad individual, de ejercitar su derecho de elección y de decisión. A sabiendas, 'ex profeso', enjuicia y desatiende un cuerpo de disposiciones que considera vetusto y arbitrario. Lo que convence es la integridad del personaje en tanto ente separado de lo amorfo colectivo, la fuerza o acepción que la palabra amor adquiere cuando es pronunciada por su boca y cómo certifica la calidad del dispositivo motor.

"Madre - (...) No olvides una cosa, Cristina. Una mujer no debe herir el amor propio del varón mientras no se haga necesario. De novio, el hombre aguanta cuanto hay que aguantar, mas luego se desquita. Créeme: no hay marido que no haga pagar a la mujer y con creces, cuanto ella le hizo pasar de novio.

.....

Cristina - (...) Sentíais ese amor como una fiebre en la raíz de la lengua, o como el viento tibio en la cara al pasear?... Era como un deseo de volar, de volar ... o un deseo de echarse en la sombra de siesta?... Era ese amor la sed que atormenta en verano al segador sobre las mies, o era el vaso de agua que se bebe al dormir?... Alguna vez sentísteis, al recordar sus manos, que vuestra propia ropa se tornaba caricia?...

Madre - Me asustas, hija, Dios, qué cosas dices. Quién te ha llenado la cabeza de tan raras ideas?...⁽³⁶⁾

En el teatro de Plá las palabras no huelgan porque van adheridas al ejercicio de una voluntad rectora, se confunden con ella en la medida en que lo que se dice se hace. El personaje protagonista está tan cerca de la razón como del sentimiento que no se convierte en impedimento, en escoria que enquistada la acción propuesta porque, para Cristina, amar no es ceñirse al yugo de lo establecido. Y en eso basa toda su pragmática.

La pieza no presenta personajes espejo⁽³⁷⁾. Primariamente parece existir una identificación de pareceres entre Cristina y el Viajero; la concepción del amor y de la vida es en ambos semejante, a tal punto que parece haber un desdoblamiento del personaje, una reciprocidad del "alter ego". Las palabras del

viajero confirman en la joven de la posada "A la muchacha fiel" la paridad de intereses. El desenvolvimiento de la acción dejará en claro, más tarde, una serie de fisuras que auguran el desencuentro total de los amantes. La concepción vitalista, nómada de la existencia que esgrime el Viajero como única razón de la existencia, se transmite en apego a las células de arraigo, llámense familia o comunidad.

"Viajero - (...) El amor es la raíz que inmoviliza al árbol; la enredadera blanda que nos traba los pies. El amor es quedarse junto a una casa, un río: crucificar los ojos a un paisaje y atar las plantas a un umbral. Y yo soy como el río, o mejor, como el viento, que siempre está de paso, para no volver más." (38)

"Viajero - (...) De tu amor dame sólo aquello que preciso, aquello que es lo único en que creo. Tu vida no me sirve: sólo quiero un momento de esa vida. Del resto, nada quiero saber. Un momento no más. Parto a la madrugada. Y ese momento será todo lo que alcance a tener de mí ese amor tuyo capaz de consumir, según tú lo imaginas, todos tus años... ¿Estás conforme así?" (39)

La experiencia, la vida vivida, el cansancio de estar en el mundo sin amarras traerán de regreso al Viajero; más que

la certeza del reencuentro con la mujer abandonada. llega en el preciso momento en que acomete a Cristina la jauría de los prejuicios, cuando su embarazo no puede ser disfrazado. ¿Deus ex máquina? Es posible que exista por parte de la dramaturga un manejo personal del artilugio de Eurípides ya que no es el Viajero el que soluciona, de una manera fácil, la situación presente, sino que lo hace quien sí ha sido fiel a la muchacha amada: el novio abandonado.

"Viajero - (Se acerca despacio) Cristina... Cristina...

Mírame. Es la primera vez en mi vida que hago esto: volver. Volver es envejecer, Cristina. Y yo tenía terror a la vejez. Pero ahora sé que aún sin regresar la vejez viene un día, porque está en nuestros huesos, víaja con nosotros, y un día se despierta como un gusano dentro del corazón. Vivir solo se puede; pero no morir solo..." (40)

Resulta a veces un lugar común no querer reconocer la propia imagen en el espejo cuando ésta, desde un punto de vista subjetivo, representa una realidad que disuelve el concepto personal que de sí se tiene. Cristina se miró en el Viajero y creyó ver en él su propia imagen; hizo suyas sus palabras a tal grado que cuando se produce el inesperado reencuentro, no lo reconoce. No tiene ante sí al aventure-

ro, al hombre de paso incansable, aquel para quien la vida era igual a camino, a senda que visitar. Las palabras del hombre que regresa se parecen demasiado a las del amigo del reposo y del solaz de la vida sedentaria.

"Cristina - (...) Tú sólo pensabas en tu triunfo. El triunfo de dejar detrás de tí un dolor completamente nuevo, un dolor que ninguna mujer hasta entonces te supo ofrecer. Dí: ¿No es verdad?... Qué dulce pensar que alguien sufre por nos, y sin embargo nada nos puede reclamar...

.....
Viajero - (En voz contenida) Sí, me haces ver lo que no había yo visto. Yo venía en tu busca como se busca un ancladero.

Cristina - (Con dolor) Aún sin conocerte, yo te esperaba como al barco de mis sueños. Pero nos equivocamos. (A un gesto de él) Los dos." (41)

El abandono de la casa materna, y la integración a la compañía de cómicos ambulantes aporta un nuevo rayo de luz a la concepción vitalista de la existencia; el desempeño de la libertad muestra, por antítesis, que la espera es casi una actitud de conmiseración consigo mismo, un ancladero de la inercia a que están sujetos los que temen actuar, ser distintos, individualizarse.

"LA COCINA DE LAS SOMBRAS"

Partiendo del tema central planteado, la soledad y el fracaso de la vida de una mujer en una sociedad de tipo patriarcal, y de sus temas colaterales - los cuales constituyen todo un micromundo que plasma en forma referencial una suerte de alegoría respecto a la mujer y su inserción en la sociedad moderna -, se aporta una idea bastante fiel de la concepción que tiene Josefina Plá con respecto a la sociedad en que vive.⁽⁴²⁾

En esta pieza, con mayor insistencia que en otras obras, la dramaturga circunscribe, acosando la realidad desde diferentes puntos, su visión del mundo de hoy, particularmente desde un sitio que constituye una marca delimitativa: la condición del arte condicionada por el sexo de quien lo ejerce.⁽⁴³⁾ Desde luego, es viable hacer una serie de precisiones que, tal vez, reducirían el alcance cosmogónico de esta visión tan personal y, al tiempo, tan humanamente universal. Para ello se construyen las notas características; y por tratarse Josefina Plá de una artista inserta en una determinada realidad socio-cultural, participa de ella, acciona de mil diferentes formas para comprenderla, aceptarla, rechazarla o transformarla. Pero si en su uso extrema el escalpelo analítico, es viable, además, hallar múltiples referencias - especialmente contextuales (y co-textuales) de niveles y sustratos lingüísticos - que mantienen unido a la creadora con España.⁽⁴⁴⁾

La temática central que se mencionaba - el puesto de la mujer dentro de la sociedad de corte tradicional - constituye

El entorno real de vida, material y espiritual, de la protagonista. Su felicidad incluía matrimonio - esposo e hijos -; y el sueño esperanzado de que aquello que disfrutaba no fuera efímero tuvo como corolario la frustración, la no realización de sus expectativas. Así, el tiempo, la vejez, la "Arcadia" perdida de la juventud y la felicidad, se transforman en símbolos casi concretos; la vida es una especie de ciclo reiterado, una serpiente que se muerde la cola, un Ouroboros, para dejar de ser serpiente y cola y el mito del eterno retorno pasa a ser una arcaica y caduca aspiración.

Todo se entronca con la temática de la muerte, remanso final apeteído, como un envolvimiento, una autodestrucción que conduce a los límites de un proceso iniciado desde el nacimiento. La obra se cierra con la muerte de la protagonista y el reencuentro con su madre, pero esto no opera como la esperanza de nuevamente ser, sino como elemento de abolición total.

Variantes de la temática de la soledad

1. La mujer y la rutina.

La madre agota su realidad y sus aspiraciones en una vida monótona, siempre al servicio de los demás, reduciendo los límites de su desplazamiento vital al marco de una cocina, que, desde este presente evocador, interesa como lugar de reunión y de comunión en una primera etapa. De ahí las palabras de la ABUELA: "En la cocina está el secreto de la felicidad familiar"⁽⁵⁾. Luego, la VECINA VIEJA es quien da la exacta medida de la rutina como elemento autoerosivo, desgastador, roedor de vida:

"He descubierto que la rutina es lo que de veras nos hace viejos antes de tiempo..." (I, 9).

La protagonista está inserta en la rutina, circunscrita, de alguna manera sintiéndose constituida por ella. Mientras que el marido y los hijos no están ni se sienten atados a ese espacio habitacional desde que las suyas son vidas variadas y atractivas, ella se desgasta y envejece entre las cuatro paredes de "su" cocina. Este es el eslabón de una primera denuncia, el primer grito de reivindicación del derecho de la mujer a participar de las mismas prerrogativas que disfrutaban el hombre y la juventud. (46)

2. El recuerdo y la soledad

La soledad es uno de los temas más característicos, más personales, de la autora. La soledad existe por sí misma, casi presencia y casi personaje principal. Su condición totalizadora, insoslayable y atrapadora, crece y se cierne en forma rayana en lo patológico sobre la protagonista, hundiéndola y llevándola a recrear físicamente a los seres encerrados en su recuerdo.

"Vecina Vieja - Usted al menos los recuerda tales como eran, ¿no? Yo ni eso puedo. Me hicieron sufrir tanto, me hacen sufrir tanto, sin haber muerto!... Y así no sé cómo recordarlos. En el recuerdo, me esconden su cara.

Madre - Quizá sea más amargo recordarlos así, con todos sus rostros más ellos mismos que en ningún retrato." (I, 4)

La existencia de la propia vida se apoya, se sustenta, en la existencia de los seres amados, y éstos deben cobrar realidad en el recuerdo en tal medida que logran corporeizarse - como si fuesen personajes o marionetas en manos de un titiritero - y adquirir otra forma de existencia, que intenta ser copia fiel de su existencia pretérita.

"Madre - Tengo que recordarlos!... Tengo que recordarlos! ... Cuando yo duermo, es como si ellos murieran. Si dejo de pensar, ellos dejan de existir. Y cuando yo no esté aquí para recordarlos, ellos habrán muerto definitivamente." (III, 6)

Pero el recuerdo no es sino una de las tantas trampas de la vida en soledad, y la protagonista lo sabe:

"Madre - Qué me importan los nombres ni las fechas?... El tiempo acuña recuerdos, pero no los cotiza." (I, 13)

3. Las rivalidades ante el propio sexo.

Si bien la protagonista no deja de sentirse mujer, y orgullosa está de serlo en todo momento, existen notorias rivalidades con los demás personajes femeninos de la pieza desde

múltiples puntos de vista. A modo de ejemplos: la rivalidad, primero, con la sirvienta, luego de la muerte de las gemelas; y después con su propia hija que se transforma en demiurga de todas sus claudicaciones, a tal extremo que llega a increparle: "Tu vida no puede comprar nada, no puede rescatar nada, mamá. Ni siquiera tus propios errores." (III, 2)

4. Los hijos y la maternidad.

Todas las expectativas generadas por la maternidad se frustran un poco:

"Madre - Si los hijos nos acompañaran!... Si cuando el amor del hombre se aleja, ellos se acercaran! ... Pero verlos crecer es simplemente ver crecer su egoísmo." (I, 8)

El egoísmo filial, hasta su propia necesidad de desarrollarse individualmente, la amplia fisura existente entre padres e hijos, aislan a la mujer-madre. No obstante, es necesario tener en cuenta que la obra está enfocada desde el punto de vista de la MADRE. Por ello, lo que ésta interpreta como egoísmo en sus hijos, bien puede ser simplemente la aspiración de éstos a una vida autónoma y saludable (y que la vida, el libre ejercicio de la libertad, se encargará de destrozar).

El elemento del egoísmo de los hijos, desde luego, no es más que un aspecto mínimo frente a la real y compleja problemática que la maternidad plantea, llegando a convertirse en

un dilema en donde campeon, en distinto grado, la situación del individuo en la sociedad actual, la naturaleza del hombre y de las relaciones funcionales reproductivas.

Esta disconformidad de procederes y pareceres, que funciona en un doble aspecto de unión/rechazo entre padres e hijos, se evidencia en el grito de la VECINA MADURA, que opera como personaje paralelo⁽⁴⁷⁾ - muchas veces en convergencia, y otras en divergencia - a la MADRE: "Los hijos son la lanzada en el costado. Son sanguijuelas que te chupan el corazón"(II, 8).

Según la protagonista, el "oficio" de madre es una santidad, una comunión amorosa de la carne y el espíritu, pero también algo peligroso, triste, sin compensaciones. Una especie de dolor del ser procreado, que comienza en el momento mismo de su gestación, y que no termina con la muerte. Y esto se completa - enrabándose con el párrafo anterior - en la cita siguiente:

"Nuestra madre es siempre nuestra primera rival..."(III, 9)

Reflexión que suscita en la MADRE la traición de su hija LINA.

5. Los significados de la vida.

Se está ante el nudo gordiano de la interpretación de la pieza, punto en donde se conjuga toda la cosmovisión de la dramaturga. La soledad se transforma en un elemento constitu-

tivo de la naturaleza humana, es su constante, un plasmado elemento físicamente en su misma constitución - como la sangre, la carne y los huesos -. La dualidad carne/espíritu es el eslabón en donde reposa la soledad del ser humano, consigo mismo y frente a los otros. Y de ahí la sucesión de interrogantes:

"Madre - Toda mi vida no ha servido para nada?... Todo lo sufrido desde que el mundo es mundo no ha servido para nada?..." (III, 5)

El sufrimiento individual se identifica con el universal, eterno, inherente al hombre, de índole metafísica o cuasimística (recuérdese, por ejemplo, la cita donde el hijo se lo identifica con la llaga en el costado, que puede estar aludiendo simbólicamente a la herida de Cristo). Así, la connotación místico-metafísica se yergue en la obra con cierta independencia, inclusive, frente a la propia artista; va más allá de una religión concreta, plasmándose en una identificación de la creadora-protagonista y su sentimiento cosmogónico, es decir, del Hombre ante la Historia.

Las interrogantes de la protagonista son solamente contestadas por la ABUELA, personaje significativo que constituye el único remanso, la única fuente de paz y sabiduría empíricas.

"Abuela - La soledad comienza en el mismo instante en que se es engendrado. Ser otro, es ya estar solo.

Nacer es ausentarse. Nuestro vientre es el mol
de de la soledad. Nadie puede amar por ti, o-
diar por ti, llorar tus lágrimas en vez de ti,
desangrase en tu lugar, morir en vez de ti.
Cómo querrías que nadie viviese por ti...?"

(I, 10)

Esta definición o conceptualización de la soledad es el epicentro de todo este análisis aproximativo. La soledad es intrínseca, inherente a la naturaleza humana, según las palabras de la abuela. Su conocimiento se basa en la experiencia, según se infiere a partir de un primer análisis socio-cultural de la protagonista. Pero, no obstante, funciona como sistema filo-ontológico. De ahí su incidencia, tanto en el personaje principal, como en el desarrollo de la obra.

La separación frente a la madre, entonces, el desprendimiento umbilical, es ya quedar irremediable y definitivamente solo.

"Madre - (Desesperada) No se puede vencer esta soledad?
... A fuerza de amor?...

Abuela - Amar no es vencer la soledad. Es simplemente aceptar estar sola." (I, 10)

Esa aceptación, que en realidad es una forma de resignación, pretende actuar como clave de toda la interpretación: no hay solución satisfactoria al problema de la soledad; ante ella sólo caben dos alternativas que dependen del libre albedrío: aceptarla como tal y, por ende, soportarla, o bien sufrirla con angustia, constantemente. Dentro de esta concepción fatalista de la condición humana, en cuanto todo intento de comunicación está condenado al fracaso, el amor es un simple paliativo mediante el cual se hace factible la integración de las diferentes soledades.

6. El tiempo y lo inevitable.

La vejez, enfocada desde la actualidad de la protagonista, conforma una suerte de castigo, no en sí misma, sino por el abandono de los otros que ella trae aparejado. La juventud, en contrapartida, actúa como perdida "Arcadia", a la que, obviamente, se identifica con la felicidad. Pero esa juventud se pierde porque no es un estado sino un proceso, una transformación vital, auténtica e incuestionable. Existen, sí, ciertos medios de retenerla, artificios, artilugios, evasiones y, según la MADRE, transmisiones.

"Vecina - A la juventus hay que vigilarla en el espejo para que no escape, vecina... Y nosotras, inclinadas sobre la cuna de los hijos, la dejamos irse...

Madre - Quizá no sea que se va, sino que se traspasa a los hijos." (I, 12)

Aquel dolor que los hijos significaban, es parte de este trasvasamiento, de este desgajamiento en beneficio de ellos. Y luego, la síntesis:

"Abuela - Cuando pequeños nos entristecemos ya al darnos cuenta de que la manzana que acabamos de comer nunca más podrá dejar de haber sido comida... que aquella maravillosa tarde de circo nunca más podrá ya ser aplaudida ni repetida... Lo terrible no es no ser más... Lo terrible es no dejar de haber sido..." (I, 14)

El fatalismo más terrible es ése: no el llanto por lo perdido, sino por lo que realmente fue y nunca más volverá a ser. El fracaso más hondo, para la experiencia del hombre, es poseer una conciencia que estructure el tiempo y golpee al individuo con esa dolorosa realidad de haber poseído, otrora, un tiempo, que ahora no es más que un pasado irrecuperable.⁽⁴⁸⁾ La insistencia en el "nunca más", en las palabras de la abuela, hacen referencia al carácter profundamente doloroso - en su necesidad perentoria de aceptar lo que no quiere aceptarse - que asume lo irreversible en el ser humano. El "nunca más" implica acatar una prohibición que el hombre no ha dispuesto y, no obstante, debe sufrir. Esto, que es propio de lo absoluto, excede la comprensión del ser humano que está acostumbrado a lo relativo; la realidad se contamina por lo

irremediable y lo fatal. Y la vivencia del nunca más es una variable absoluta de lo irreversible. Si la dimensión de lo absoluto se instala en el mundo de lo cotidiano, se fuerzan los esquemas de la comprensión humana: el hombre no quiere con vencerse de que algo no volverá a manifestarse, de que cada ins tante que está viviendo es un instante que ya se ha hecho historia pasada, y por lo tanto, es un instante que ha muerto definitivamente. La conciencia y su consiguiente capacidad de recuerdo es, pues, la principal causante y responsable de la desdicha, que exige al hombre la asunción de que cada día de su vida es como un día más que ha muerto y jamás volverá a repetirse.

8. Amor y sexo.

Aunque realice una obra de reivindicación y denuncia, Josefina Plá no intenta abolir la norma social y la ética dominantes. Su protagonista acepta y sufre la situación, manteniéndose fiel al marido, sin caer en la tentación de infringir el código imperante, de faltarle, de "pagarle con la misma moneda". Ese es su triunfo... y su fracaso, y de ahí su protesta, su lucha interior, plasmada dramáticamente en la presencia de su posible doble, la VECINA. Mientras ésta aporta plásticamente la imagen escénica de la sexualidad satisfecha, la MADRE está sujeta y condicionada por la represión que deriva de la moral tradicional; pero esto, al mismo tiempo, la lleva a cons tituirse en la imagen del sacrificio y la frente en alto, es decir, la Madre como paradigma de virtud a pesar de sus momen tos de flaqueza.

"Madre - Yo era joven todavía. Si había envejecido antes de tiempo, sólo era por fuera. A pesar de mis canas prematuras y de mi prematura melancolía, yo lo sabía, yo lo sentía en mí a cada mañana de sol o en cada noche de insomnio. Yo podía todavía hacer feliz en la cama a un hombre...!"

Vecina - Por qué no hacerlo?... (...) Respetar al hombre que llega después de zambullirse hasta el cuello en la mugre?... Quemar incienso a tu marido mientras él se revuelca con una prostituta?"

(I, 16)

Pero de todos modos, y pese a la presencia, durante años, de un amante solitario, misterioso, apacible y tierno, no podrá acceder, y sufrirá en su hija esa consubstanciación de la carne; por eso su amargo lamento al final de la Primera Jornada: "¡Yo no lo hice!". Se autoexime de culpas, sí, pero también mediante esas palabras explicita su rechazo de la felicidad basándose en el acatamiento de la norma moral vigente.⁽⁴⁹⁾ Durante toda la obra en la protagonista prevalece la necesidad de autoafirmarse, pese a saber cuál es el fruto de tanta dignidad y de tanta entereza.

8. La felicidad y sus trampas.

La felicidad es transitoria; carece de una consistencia férrea en la vida, y esa endeblez queda explicitada en las relaciones humanas. Los sucesivos momentos de dicha son, a fin de

cuentas, verdaderas mentiras y autoengaños creados por la memoria:

"(...) Nosotras nos cargamos de recuerdos. El hombre se fabrica ilusiones. No sé quién resulta al cabo con las manos más vacías..." (III, 8)

9. Dios.

Respecto a la posible religiosidad latente en la obra, podría llegar a hablarse de un misticismo sustancial de cuño humanista, pero no de catequesis. La existencia de un único diálogo sobre el tema, poco puede servir como elemento esclarecedor a efectos de encontrar la quintaesencia de una cierta concepción de la religión y la muerte, que siempre han sido las interrogantes fundamentales en la historia de la humanidad.

"Abuela - (Sencilla) Sí, hay un Dios.

Madre - Y cómo es, madre?

Abuela - No lo sé. No tiene cara. No tiene mirada.

Madre - Pero tú estás muerta. Si los muertos no ven a Dios, quién podría verlo?

Abuela - Morir no es ver a Dios, sino conformarte mejor con no poder verlo.

Madre - Qué quieres decir?

Abuela - Eso. Morir es comprender. Comprender que a Dios no es posible verlo, sino simplemente caminar hacia El.

Madre - Cómo?

Abuela - Viviendo hasta el fin. " (III, 8)

De aquí parece desprenderse un corolario: más que de presencia de Dios, hay que hablar de ausencia de Dios, porque lo que se presenta es una ecuación irreversible: caminar hacia Dios = muerte = ¿Dios?

"La cocina de las sombras" es una obra más ambiciosa, de evidente intención filosófica, donde cabe suponer que se encuentra compendiada la concepción del mundo que sustenta la autora, y que se plasma aquí al nivel de un teatro de abundante lenguaje poético. Las situaciones están conformadas de modo tal que se le da preferencia a las necesidades comunicativas de la temática y a la intencionalidad del mensaje, más que al desarrollo dramático propiamente dicho, si bien técnicamente se pone de manifiesto un adecuado manejo escénico. Texto dramático pleno de onirismo poético, donde los tiempos se funden a partir de un presente absoluto y donde la evocación no es tal sino en cuanto una recorperceización de los personajes que luego se mixturán en tiempo y espacio, configurando, a partir de esa cocina que es un escenario limitado espacialmente, un nuevo espacio, distinto, absolutamente ficticio. En él la protagonista entra a participar en forma activa, mediante discusiones, diálogos, etc., con una galería de personajes que rescata del pasado y a los cuales otorga un soplo de vida en un intento desesperado de hallar una explicación a la suya propia.

446

Has llegado a tu casa,
y, al entrar,
has sentido la extrañeza de tus pasos
que estaban ya sonando en el pasillo antes de que llegaras,
y encendiste la luz para volver a comprobar
que todas las cosas están exactamente colocadas como estarán
dentro de un año.

Luis Rosales.

LA SOLEDAD: HISTORIA DE UN NUMERO

"Historia de un número" - farsa trillada y sentimental en XI escenas - es una pieza elaborada en 1949 que fue editada por primera vez en 1968 y conoce una tercera publicación en 1971.⁽¹⁾

Su importancia radica en que significó, para la escena paraguaya, toda una innovación; frente a un teatro marcadamente costumbrista y regional, esta obra consigue brindar una sensibilidad dramática nueva al público local y, a la vez, sincronizar el ritmo de las nuevas formas teatrales que ya eran conocidas en otras capitales sudamericanas.⁽²⁾

La estructura de la obra es sencilla y esquematizable gracias a la linealidad con que se desarrolla la acción. Para estipular de manera fehaciente los distintos hitos que pautarán el desenvolvimiento dramático del personaje, es viable establecer los apartados siguientes:

I) Proemio (constituido por las escenas I, II, III y IV). Los personajes actantes, EL - ELLA, no llegan a individualizarse por el nombre propio - lo que tampoco ocurre con el resto de los personajes - y se definen, en principio, por la relación amorosa que los une. Este distanciamiento, este carácter genérico en la nominación de sus criaturas - individualizadas por la ocupación que desempeñan, por la funcionalidad dentro de la obra o por las notas de conducta o de carácter - es una búsqueda de la dramaturgia por elevar a una categoría simbólica a los personajes en juego, por la que tiende a una universalización del mensaje.⁽³⁾

Este proemio puede a su vez desarticularse en tres momentos: el primero coincide con la escena primera, el segundo con las dos siguientes y el tercero con la escena IV.

a) Nacimiento del amor entre EL y ELLA.

Toda la secuencia está marcada por la reciprocidad amorosa con abundantes juegos y requiebros que apuntan a la constitución de la pareja. El diálogo, cortado, trivial, en estas situaciones tópicas, deja entrever la afinidad entre los jóvenes:

"EL - (Sin mirarla a ELLA) El sol brilla hoy extraordinariamente. Brilla como si fuese nuevo. (ELLA calla)

No recuerdo haber visto nunca un pasto tan verde. ELLA calla) Verdaderamente no sé qué sucede hoy al paisaje. Tal vez lo han pintado esta mañana. (ELLA calla. EL recoge del suelo una flor, al parecer una margarita. La deshoja, rítmica y ostensiblemente. ELLA hace lo mismo. EL recoge otra flor. Le da algunas vueltas entre pulgar e índice.) ¿Es suya esta flor, señorita?

ELLA - (Afectando indiferencia.) ¿Cuál? Oh, sí, se me había caído.(...) " (4)

b) Los imperativos del amor.

La calidad y cantidad del sentimiento amoroso se traduce en desasosiego, en necesidad de estar juntos y compartir todos los momentos. Ello emana del diálogo, en el cual se aumenta su-

perlativamente la duración de las esperas porque ellas están regidas por un tiempo no cronológico sino psíquico, cualificable en su justa medida sólo por aquellos que comienzan a padecer por hallarse separados:

"EL - Cómo tardó en pasar esta semana.

ELLA - Una eternidad.

.....

EL - Estos tres días se me antojaron eternos.

ELLA - Y a mí.

.....

EL - Esta noche no pude dormir.

ELLA - Ni yo. (...)" (5)

Pese a la parquedad expresiva de los interlocutores, se revela, significativamente, una reiteración en la hipérbole que hace referencia al tiempo no compartido ("eternidad", "eternos") y a su vez apunta a un momento especial del desasosiego: el insomnio nocturno. Todo esto lleva a corroborar la paridad de su amor (a iguales causas se suceden idénticos efectos) y la enunciación de elementos eróticos sexuales enraizados con el amor.

En tanto que las escenas I y II se desarrollan en un paisaje abierto, conveniente a la dimensión que ha querido darse al comienzo de la relación entre los jóvenes, la escena III ya presenta un estado de cosas que no es inicio, sino cul-

minación, del cumplimiento de experiencias prematrimoniales. La acotación que precede a la escena deja traslucir un elemento inquietante que parece ceñir a ambos en una actitud de duermevela constante:

"(...) Ambos personajes sentados en la cama. (...) La cabeza de ELLA en el hombro de EL. Se separan, pero siguen con las manos juntas. Pausa. Luego, la cabeza de EL, ojos cerrados, en el hombro de ELLA. ELLA, despierta, mira hacia la puerta; luego, ELLA, ojos cerrados, pone la cabeza en el hombro de EL. EL, despierto, mira la puerta. Mismo juego un par de veces. Luego, ambos se separan y quedan mirando los dos a la puerta." (6)

La puerta centra la atención de los protagonistas y también la ~~del~~ lector (espectador), quien incurre, de antemano, en un primer e inevitable equívoco: pensar en la denotación del signo puerta, e inclusive adjudicar algunas connotaciones relacionadas con la delimitación o separación de espacios. También es factible tener presente la calidad del miedo por ese amor a escondidas, separado del mundo, de la sociedad, por medio de una puerta. El avance del diálogo pronto hace desechable esta trivialidad; realmente se está haciendo alusión al hijo que amenaza entrar por esa puerta en cualquier momento, y la desazón frente a la ~~incertidumbre~~ que implica el no saber cuál será su tiempo preciso, exacto.

"ELLA - Además (Insiste), el pensamiento de esa puerta lo estropea todo.

EL - ¿Qué vamos a hacer? Ten presente que en cualquier descuido puede entrar.

ELLA - Es verdad. Sin embargo...

EL - ¿Qué?

ELLA - Si quisieras recapacitar un poco... No es tan terrible como tú dices. Si lo hubieses visto en sueños, como yo...

EL - También yo lo vi en sueños alguna vez.

.....i.....

ELLA - (Con angustia) A veces me parece como si estuviese ahí, cerca... Siento al extraño. Una angustia que...

EL+ (Torvo) Quizá a espaldas y a escondidas de mí, lo llamas. Las mujeres sois traidoras." (7)

Este alerta continuo va deshilvanando pequeños desacuerdos, entredichos, todos formulados, más que por la fúidez de un diálogo realista, por medio de frases cortas que inducen a reconstruir un fraseo menos escueto no registrado por escrito. La sugerencia poetiza en grado sumo el diálogo, inclusive cuando éste se vuelve áspero, agrio. ELLA, no obstante su miedo, se siente atraída hacia esa puerta que es vida nueva que puja por hacerse presente. EL, por su parte, reacciona con encono y niega la apertura de esa puerta; y cuando ésta se abra finalmente, forcejeará aún, aconsejando los medios que instrumenten una solu-

ción inmediata para la desaparición del hijo; el anuncio del "tercero en discordia" escindirá para siempre la pareja. (8)

Se oponen radicalmente dos modos de comprender y de valorar el mundo: ella sólo capta la felicidad de la maternidad, ve la situación a través de su afecto; EL no es capaz de comprender este sentimiento femenino, actúa de manera racional, fría; aunque no es fácil ni cómodo poner una etiqueta que defina su carácter. Son seres distintos en el sentir y, al fin y al cabo, condicionados por la sociedad ante la cual reaccionan de distinta manera, según inalienables intereses.

EL - No lo has visto todavía.

ELLA - No importa. Está mezclado a mi sangre. Crece de mi hambre y de mi sed.

EL - Si me amas, no lo dejarás entrar.

ELLA - El es, pues, tu enemigo?

EL - Mi enemigo es el rostro del futuro que me está negado.

ELLA - ¿Tenemos los pobres otro futuro que éste?... (9)

Las acotaciones son muy importantes en los textos dramáticos de Josefina Plá, sirviéndole, además que para centrar la acción dramática en un espacio y tiempo determinados, para solucionar el desenlace de algunas escenas. Se llega así a un grado máximo de abreviación del diálogo; se sigue representando, pero los personajes van traduciendo su interioridad, no ya mediante palabras, sino mediante gestos, en una mímica lenta que se aproxima al abandono que va pautando el distanciamiento de

los amantes, la incomunicación. Se consigue así una elocuencia que supera a la de las palabras, quizá por ser el colofón de los enunciados anteriores inmediatos:

"La luz se apaga. Se oye un ruido como de desgarramiento; un grito. La puerta se abre y se cierra en seguida. La luz se prende y muestra en el suelo una figura desnuda (malla rosa con leve calzón como pañal). ELLA va hacia la figura en el suelo, EL la sigue. ELLA, arrodillada en el suelo; EL de pie, a los lados de la figura infantil miman un nacimiento patéticamente desventurado. Sólo un momento; EL se aleja sin volver la espalda; desaparece en la sombra del fondo. ELLA levanta la criatura y avanza con ella en brazos como una Dolorosa, hacia el proscenio. Oscuración."⁽¹⁰⁾

c) El deber maternal.

La obra tiene un evidente propósito reivindicativo de la madre soltera; quizá por ello el dramaturgo cargue las tintas y pauté el despojo y las necesidades a las que se ve condicionada por la Ley. El diálogo con el "Celador" sirve para acrecentar la figura de "ELLA" y desmerecer la de la institución social de la que es representante el personaje interlocutor. más allá de los inconvenientes materiales - manutención, educación, etc. - que estarán rotaceando posibilidades tanto a la vida de la madre como a la del hijo, está la gran sordera de eso que se llama comunidad o sociedad, ante las situaciones que transgreden y violentan la rigidez de sus esquemas norma-

tivos.

"ELLA - Está aquí y es mío. Nadie se lo llevará.

CELADOR - No debió usted haberlo dejado entrar. Son complicaciones para una mujer sola. Este niño ha venido al mundo sin número. Será un non en todas partes. ¿No oyó nunca hablar de eso?

ELLA - Para una madre, el hijo propio tiene siempre un número. La madre es la única que sabe que el hijo no puede dejar de haber nacido.

CELADOR - Pero no todo el mundo es madre, señora. Lo malo es eso. Su hijo tiene madre, sí, por supuesto, pero eso no basta. Su hijo figura entre el millón y medio nacido de más este año, y para los cuales el mundo no tiene previsto un lugar en la mesa. Su hijo, señora, no tiene número. No hay casillero para él." (11)

En ningún momento el Celador (es decir, Institución, Sociedad) se aparta del condicionamiento que lo rige, del automatismo de su calidad de pieza de engranaje que sólo tiene aptitud para el desempeño de determinada función y en cuya programación no entran los detalles del caso particular ni la sensibilidad con que deben apreciarse determinadas circunstancias. Inclusive, al calificar al niño de "Excedente", como a los muchísimos más, está haciendo una apología de la institución matrimonial sin atender qué resortes la hacen funcionar, ni sus

pro ni sus contra, ni la felicidad o desdicha de los hijos que de él nazcan. El matrimonio es lo estipulado para procrear; el producto generado fuera de éste, no entra ni en las estadísticas ni en los intereses de la nación.⁽¹²⁾

"ELLA - Mi hijo está aquí. Aquí están su carne y su sangre.

Es un latido pequeño como una mosca, y, sin embargo, para mí llena el mundo. ¿Qué quiere que haga yo?...

CELADOR - Oh, nada, por supuesto. No le estoy diciendo que lo haga rodajas y lo deje ir por el tubo de desagüe, no, señora. Eso todavía está penado por el Código. Pero eso no quita que haya hecho usted una gran macana. Sí, señora. Vivir para ver. Por de pronto, para algo vine... Usted pidió ayuda a la organización social, ¿no?... Bueno. Su hijo no está allí anotado. No tiene número... (Oscurecimiento)" ⁽¹³⁾

En cuanto a la significación del diálogo, la escena es similar, casi simétrica, en el plano del contenido, con la anterior. Y permite una delimitación bastante precisa del perfil de ELLA:

ELLA / HIJO = AMOR

EL y CELADOR = ACATAMIENTO DE LA
NORMA IMPERANTE

Ante todo, hay que precisar que la valoración de un personaje no puede estar basada en la simpatía o antipatía que despierte, que sería resultado de una evaluación de índole subjetiva vinculada a la afectividad y emotividad del lector (espectador). La positividad de un personaje descansa en su papel de oponente a una circunstancia social que está corroída desde sus cimientos, en virtud de todos los sub-valores que han ido encubriendo los valores auténticos - y el personaje representa, entonces, la encarnación de la autenticidad -. Por esto, ELLA es un personaje positivo, en cuanto, si bien valora su maternidad, la cataloga como algo inherente a su condición de mujer amante y de mujer que ha amado, recogiendo y asumiendo, ahora, el fruto de ese amor.

El "sentido común" - en boca de EL y del CELADOR - corre por otro carril y merece apreciaciones distintas, en cierta medida condenatorias, pero de ningún modo definitivas. Hay intereses en juego -personales, sociales- que restringen su humanidad, que los "cosifican", convirtiéndolos en reflejo de la norma estatuida, y su actuación se corresponde con la exigida por la sociedad. El hacer de ELLA, en cambio, consiste en desempeñar lo mejor posible su rol de madre, a sabiendas de estar contravieniendo las reglas del juego y que está haciéndose acreedora del anatema social. Quizás en la individualidad a ultranza radique la libertad del hombre; ELLA, en su desafío, en la lucha por superar la situación desde su soledad, aporta una nueva visión de la apreciación del individuo organizado en una

sociedad que no tolera errores ni posiciones individualistas que subviertan lo establecido. De ahí su singular estatura dramática.⁽¹⁴⁾

El lector no se entera de cómo se jalonó esa lucha, de cuáles fueron los inconvenientes que hicieron más áspero el encono; desconoce, inclusive, la infancia del niño, al que re-encontrará, ya hombre y con un brazal negro. (Escena IV)

A la autora no le interesa narrar, recurrir a relatos en boca de personajes (ya que escatima la acción dialogada misma) que expliciten los años que insumen el nacimiento y la maduración hasta el hombre actual; quiere, sí, ceñirse a una parábola, a la de la "Historia de un número", que marcha a pasos agigantados, cogiendo aquellos elementos más significativos que satisfagan un final que ya fuera anticipado desde el comienzo por EL y el CELADOR. Eso explica las omisiones temporales (que se traducen en omisiones en cuanto al desarrollo vital de los actantes), la concisión y la perfecta diagramación de las escenas, recipiente en donde entran ajustadamente los hitos más relevantes del Hombre estigmatizado por carácter de número.

Resta sólo anotar que la escena IV opera como gozne entre lo que se delimita como Proemio y las escenas que marcan la situación real del hombre solo que se enfrenta a la organización social.

II) La problemática de la soledad del hijo natural.

El adolescente casi hombre se enfrenta a ocho ventanillas y a sus consiguientes ventanilleros; las respuestas de éstos in-

forman el tenor de las preguntas formuladas por el protagonista. Sin lugar a dudas, Josefina Plá está incorporando a la escenificación movimientos y situaciones lindantes con lo Kafkiano, en cuanto constituyen un resorte hacia lo absurdo, por medio del cual, de una ventanilla a otra, se hace un salto en lo que respecta a un sistema de valores desde la negativa de algo cotidiano a otras negativas más trascendentes que atañen a otro orden de la existencia. Resulta inverosímil que desde una ventanilla, por ejemplo, se le llegue a negar el cumplimiento de sus deseos; éste es uno de los elementos propios del absurdo.

a) Comienzo de la búsqueda.

El elemento kafkiano detectable en esta escena no deriva del desarrollo pormenorizado de una situación, sino de su absurda búsqueda, aquí sintetizada en una respuesta concreta y concisa, que no requiere explicación alguna porque se la sobreentiende innecesaria. La escena se desarrolla brevemente, con rapidez, sucediéndose esos rechazos donde están incluidos unos elementos que atañen a un grado objetivo y cotidiano y otros estrechamente vinculados al amplio campo afectivo, que excluyen toda réplica; y toda ella conforma la plasmación del tema de la soledad y de la incomunicación, en virtud de la diversidad de las cuestiones que aparecen aquí enrabadas unívocamente:

"VENTANILLERO I - No hay carta para usted.

VENTANILLERO V - No hay puesto para usted.

VENTANILLERO II - No hay reuniones para usted.

VENT. VI - No hay telegramas para usted.

VENT. III - No hay amigos para usted.

VENT. VII - No hay viajes para usted.

VENT. IV - No hay deseos cumplidos para usted.

VENT. VIII - No hay diversiones para usted."⁽¹⁵⁾

El desorden caótico en que responden sucesivamente los ventanilleros, no en un orden progresivo de la I a la VIII, sino alternando el orden normal de su disposición, en realidad es una traducción de la ansiedad -¿desesperación?- del HOMBRE, que no quiere atenerse al orden riguroso con que se presentan a su vista las distintas ventanillas que le representan distintas posibilidades vitales, y busca confusamente en las restantes, apresurándose, atropellándose, frustrándose una y otra vez.

b) La incapacidad de soñar.

Ante esta requisitoria y estos imperativos vinculados con la realidad inmediata en cuanto satisfacción de ciertas necesidades de orden material y espiritual, en el orden dramático operando como una "fractura", surge el "VENDEDOR" DE SUEÑOS, personaje que no obstante su elocuencia no logra hacerse comprender. Frente a una serie de postulaciones que no son sino emanación del necesario escapismo, el HOMBRE rehúsa aceptar esas prerrogativas y aparece arraigado a una realidad que lo frustra y rechaza, al carecer de fuerzas para resistir-

se y no poder hacer valer su condición de hombre. El encuentro es desafortunado, se habla en idiomas distintos, se contraponen realidad e idealidad. El "Hombre" pretende acariciar y poseer realidades tangibles, mercancías pasibles de cambio, de concreción. Rechaza la posibilidad de soñar; quiere afianzarse en su realidad aunque ésta se le presente preñada de negaciones y postergaciones. Niega la poesía, porque la vida no es poesía sino un constante enfrentamiento consigo mismo y con una sociedad que lo envuelve y lo niega al mismo tiempo.

"VENDEDOR - (Deteniéndose junto a HOMBRE) ¿No quiere usted comprar algunos sueños?...

HOMBRE - (Como volviendo de otromundo) ¿Sueños?

VENDEDOR - Sueños, sí. Esas cosas de poco peso, que uno baraja con los ojos cerrados y las manos sobre el ombligo. Son para los ratos libres. Algunos los barajan estando ocupados. Yo no lo aconsejo.

HOMBRE - Podría... Tengo mucho tiempo libre. Pero ¿qué hago con ellos?...

VENDEDOR - Y... lo que todo el mundo. Se los lleva a su casa. Juega con ellos. Se duerme con ellos... Se levanta con ellos... Los lleva donde quiere. No ocupan lugar.

HOMBRE - Tal vez pueda comprar a mi vez con ellos algo.

VENDEDOR - Eso no. Ni con un millón de ellos se puede comprar nada.

HOMBRE - ¿Ni casarse? ¿Ni tener una casa?...¿Libros?...

¿Un jardín?...

VENDEDOR - No. Pero parece que si cierra los ojos lo bastante fuerte, esto puede suplir a muchos deseos por un rato al menos." (16)

La sensibilidad poética de Josefina Plá está condensada y opera en esta segunda parte de la escena V. La protagonista pretende sustituir realidad por sueño sin comprender que esto es viable -o, cuando menos, intercambiable - cuando existe un mínimo de interacción o comprensión; pero que no se puede dar cuando la realidad es un acicate demasiado agudo para sus aspiraciones. El HOMBRE es una verdadera enfatización del actante, tomado en su dimensión genérica y, por tanto, abarcadora de otros muchos más. De ahí que la seducción del VENDEDOR no actúe como elemento de rescate - en rigor brindaría imposibilidad de huida o evasión -, que implicaría dar un feliz término a la secuencia a través de los recursos imaginativo y onírico. Pero el Hombre se cierra a estas postulaciones porque están en desacuerdo con su realidad más cotidiana, quedando, por consiguiente, frustrado este intento de rescate por medio de la individualidad de la propia ensoñación.

"HOMBRE - En suma, no sirven para nada.

VENDEDOR - De algo deben servir, no crea. He oído decir de alguien que había muerto de hambre, pero feliz, porque soñaba que comía.

HOMBRE - (Mueve la cabeza) Me parece tonto.

VENDEDOR - Y bien, si no quiere, allá usted. Además, dicen que hay dos sitios a los cuales pueden llevarle gratis.

HOMBRE- (Interesado) ¿Adónde?

VENDEDOR - Ah, eso ya no sé decirle. Tendrá que descubrirlo por sí mismo." (17)

c) La sociedad estipula los números: a) Zapatería; b) Ropería; c) Estación; d) Lotero.

De titular esta etapa de la vida del HOMBRE, se titularía "mayoría de edad"; al igual que la anterior, está signada por el desencuentro. Lo que ayer servía, hoy no sirve; lo que ayer se vestía, hoy no puede hacerlo porque carece de la medida apropiada. ¿Qué ha pasado? Simplemente, la autora ha querido acentuar las lindes de la alegoría, estipular que ciertos prejuicios sociales podrían ser sorteados sin que ello perturbara significativamente al involucrado. Pero en cierto tiempo, las necesidades más mínimas y vinculadas, eso sí, a usos y costumbres sociales, pueden acrecentar o retomar su importancia y transformarse en impedimentos, en fracturaciones que obstruyen el desenvolvimiento del individuo. Inclusive el colectivo y diario billete de tren puede sufrir complicaciones kafkianas hasta un grado de irreversibilidad - pues cuando el hombre se transforma en billete de tren, esta calidad parece reversible y, por tanto, nuevamente la vida del protagonista estará signada por el desencuentro; el HOMBRE que carece de número no

puede merecer, a causa de ello, un billete numerado. Todos estos elementos van pautando un extrañamiento, un desalojo progresivo del llamado "ordenamiento social". El HOMBRE acrecienta cada vez más su soledad al estar conformado en un único y solo bloque apartado de los demás; su insularidad que aparece determinada desde el momento de su nacimiento se va acentuando cada vez más. (18)

d) La prohibición del azar.

Dentro del ordenamiento jurídico-social, en lo que concierne a la dimensión y al desenvolvimiento de la personalidad, entran elementos que están desasidos del orquestamiento racional y que pertenecen a las leyes fortuitas del azar; ocurre así con la lotería. Ante la ausencia radical de número, el "Lotero" le ofrece uno, signando al HOMBRE, cifrándolo en un doble juego de azar y providencia - que no otra cosa es la lotería- .

"LOTERO - El número de la suerte. El número de la suerte.
(Ve al HOMBRE. Se le acerca.) Señor. ¿No quiere comprarme un número?... Aquí tengo un número.
El suyo.

.....

HOMBRE - Pero aunque ese número fuera el mío ... no tengo
dinero para pagarlo.

LOTERO - Entonces... estoy seguro que este número no es
el suyo." (19)

Aquí acontece una nueva frustración - o pseudofrustración, más bien - en cuanto el LOTERO supondría una tabla de salvación, es decir, una posibilidad remota de aprehender o poseer algo, cayendo dentro de la esfera de lo fortuito. Pero, una vez más, la realidad - carencia de dinero - frustra esa posibilidad. Y la ironía dolorosa de la situación radica en que ese número posible y azaroso - no obstante lo cual supondría una cierta, aunque mínima, identidad para el HOMBRE - también le queda negado; esto, que podría ser una vía de obtener un número que lo acredite socialmente, se disuelve desde la raíz misma - ya que el "Hombre que carece de número" carece también de la suma necesaria para comprarse el "número" único que le podría estar reservado en la sociedad: el de la lotería, el del azar.

e) Atisbo de integración desde su exclusivo y desesperado punto de vista.

En la escena VII se da el único momento de integración del HOMBRE en la comunidad a raíz de la leva forzosa que lo conduce a ser un participante más en la guerra. Pero éste es uno de los tantos estados de excepción que sufre un pueblo y, una vez superado la situación extraordinaria en que los prejuicios en cierta forma se habían desleído otorgando primacía a la búsqueda de la consecución del bien común, recomienza para el HOMBRE el descenso en la parábola social.

El lenguaje de los soldados no es nada auspiciatorio y resulta, inclusive, equívoco -lleno de elipsis que encubren ciertas reticencias -; la situación límite que se vive parece propiciar una arbitraria economía de palabras.

UN SOLDADO - Ya se encuentran pocos.

OTRO SOLDADO - Casi todos están ya donde tienen que estar.

UN SOLDADO - Sin embargo, no podemos presentarnos con las
manos vacías. Preciso es que nos justifique-
mos llevando a alguien." (20)

En la obra corren paralelos los planos social y simbólico. La linealidad narrativa de la acción exigiría también una interpretación apegada a los cánones sociológicos que la sustentan; la sucesión de escenas sincopadas que constituyen la pieza - verdaderos núcleos por sí solas, con considerable independencia en su funcionamiento de la totalidad - lleva a mirar la situación de una manera más amplia y más compleja en su carácter simbólico o alegórico. La guerra compromete a todos y no es posible escapar a sus imposiciones. El HOMBRE, al ser anónimo y sinnúmero, al que se le ha ido pautando su existencia - y aún antes de ella - con la postergación, adquiere estatuta humana al comenzar a estar en peligro una serie de valores que es necesario preservar. El HOMBRE, que hasta ahora había quedado relegado inclusive del fenómeno bélico, es abruptamente empujado a participar en él, cuando "casi todos están ya donde tienen que estar." Al preguntar el adormilado adónde debe ir, se le contesta:

OTRO SOLDADO - A defender la patria. ¿Nunca oíste hablar de ella?

UN SOLDADO - A lo mejor, ni siquiera sabe qué es patria.

Estos atorrantes carecen de sentido cívico.

HOMBRE - Yo no tengo número.

UN SOLDADO - A nosotros eso no nos importa. Tienes los brazos y las piernas en buen estado. Eres joven; lo demás no importa.

HOMBRE - Nunca me quisieron en ninguna parte.

OTRO SOLDADO - Allá donde te llevemos puedes estar seguro de que te querrán."(21)

Si la interpretación del texto se mantiene a un nivel axiológico, el lugar que no se nombra sino mediante eufemismos es el campo de batalla, entendido como sitio que atrapa a los hombres y les mina todas sus posibilidades de vida. La conjunción y complementariedad entre los planos interpretativos - social y simbólico - vectorizará el sentido de la pieza hacia el nivel sociológico, porque el planteamiento, si bien roza la alegoría e incluye la problemática ontológica - el hombre en busca de su identidad -, está indisolublemente afianzado a una situación concreta establecida en la sociedad, y sólo dentro de estas coordenadas habrá de seguir desenvolviéndose su insoluble conflicto.

"HOMBRE - (Con vaga esperanza) ¿Me darán un número?

OTRO SOLDADO - Claro que te lo darán, hombre. Ahí está la gracia. Tendrás un número para todo.

UN SOLDADO - Y hasta te lo pondremos en la cruz, llegado el caso.

HOMBRE - Me voy con vosotros, entonces.

UN SOLDADO - Adelante, marchen."⁽²²⁾

f) Descenso vertiginoso a consecuencia de la exclusión social.

Más arriba ha sido anotado el funcionamiento de la acotación en esta pieza, específicamente como solución de la escena III; la VIII comienza con una extensa acotación que, además de indicar los nuevos objetos y personajes que intervendrán en la escena, conlleva una serie de efectos sonoros que aluden al triunfo del bando en que participó el HOMBRE. Asimismo, sin que haya comenzado el diálogo, hay tres entradas del protagonista, las cuales van pautando sucesivamente su condición de militar, primero; de civil militar, después; de civil, luego; y, finalmente, de zaparrastroso. En oposición a su aspecto y condición de hombre solo y socialmente aniquilado, las distintas muchachas que aparecen habrán de plantar un "arbolito florido", estrechamente vinculado a su cuota de esperanza personal, o bien objeto que pueda también hacer referencia al resto de los integrantes de la comunidad, en cuanto gozadores de esa paz restituida - para la cual también ha contribuido el HOMBRE, pero a quien le está vedado la participación en ella -; ese conjunto de arbolillos floridos por entre los cuales danzan MUCHACHOS y MUCHACHAS, pero frente al cual el HOMBRE queda excluido y ajeno, podría representar, simbólicamente, la cuota de felicidad y de vida saludable a la que sólo tienen derecho los poseedores de un número.

"HOMBRE - (A MUCHACHA VENAL) ¿Me quieres?

MUCHACHA VENAL - A mí me da lo mismo uno que otro. Con tal que tengan plata. ¿Tú tienes plata?

.....

HOMBRE - (A MUCHACHA SENCILLA) - ¿Me quieres?

MUCHACHA SENCILLA - Yo sí te quiero. No me importa que no tengas número. Pero... ¿y nuestros hijos? ¿Pensaste en nuestros hijos?

.....

HOMBRE - (Desesperado) ¿El amor entonces no interesa nada?

MUCHACHA SENCILLA - Sin número es una locura.

TODOS - Está loco, está loco...

(Giran tomados de las manos en torno al Hombre, que se cubre la cara con las manos, aturdido. Oscuración.)" (23)

El camino del HOMBRE -fuerza es repetirlo - estaba atascado aun antes de su nacimiento. El desafío-amor de la madre y su carácter positivo condicionó la existencia del Hijo, paradójicamente, en forma negativa, convirtiéndolo en un ser estigmatizado por los prejuicios ético-sociales de una comunidad estricta y rígida que se opone, castigando con la marginación absoluta, a quien infringe sus normas, e inclusive al fruto de la infracción - aunque no haya tenido responsabilidad alguna en ella -. Por eso el HOMBRE estuvo condenado de antemano, porque se mueve dentro de un universo cerrado y severamente amalgamado. Subyace una concepción fatalista rigiendo la aventura humana del personaje principal; su búsqueda constante pudo estar signada

por la muerte en el campo de batalla, y desde su suprema aspiración de identidad ésa pudo ser una salida para su problema personal. Pero la vida no le permitió realizarse en una posible dimensión heroico-bélica y, en el futuro, se encarnizará aún más con el HOMBRE al que someterá a una incesante tarea de despojo, de vapuleo y desconsideración totales. Partiendo de la noción básica de que no hay culpa personal y que todo intento de integración con el entorno humano deriva en frustración, el determinismo que signa la vida del HOMBRE sólo puede conducirlo al despeñadero, asestándole el golpe final.

Lo más significativo de la situación es la no reflexión ante el problema que lo acosa; la no rebeldía ante la ignominia de que es objeto. La pieza quiere mostrar, ante todo, la calidad intrínseca del desheredado-desterrado, del hombre-víctima, condenado a la soledad total en la medida en que su vida, al ir transcurriendo, colabora en aumentar la suma de carencias que incluyen desde el par de zapatos a la novia sencilla. La sucesión de ultrajes que denotan su existencia, y su pasividad ante ellos, transforman al HOMBRE en una especie de silueta, según la acepción aportada por el DRAE⁽²⁴⁾, porque es evidente el proceso de cosificación progresiva a que está sometido, su condición de paria y de hombre-objeto. Eso explicaría, quizás, en gran parte, la aceptación de una normativa que lo excluye y lo aliena, en cuanto no puede participar del universo común. Sólo le resta esperar la caída total y, cuando ella ocurra, no será resultante del libre ejercicio de su

voluntad sino de haber sido inducido a delinquir por parte de extraños que se aprovechan de su condición de hombre-marioneta.

"INDIVIDUO I - Con dinero hay siempre número.

INDIVIDUO II - Con número hay siempre dinero.

INDIV. I - Número es dinero.

INDIV. II - Dinero es número.

INDIV. I y II - (A la vez, con ritmo acelerado) Número es dinero. Dinero es número." (25)

g) Delito, prendimiento y castigo.

El carácter atomizado de las escenas no obstruye ni imposibilita que exista progresión dramática. Esta ha ido dándose a partir de la situación inicial, desde los prolegómenos del nacimiento del HOMBRE, y alcanza su clímax en la escena IX. La acción ha llegado a su punto culminante; el protagonista es instigado a robar - "El hombre les escucha con los ojos cerrados" - sin que entre a tallar en el discernimiento la actividad de su esfera volitiva.

Si, por un lado, la obra fue mostrando los prejuicios sociales y la incapacidad del hombre en hacerles frente y superarlos, ahora muestra, una vez más, cómo esa sociedad vuelve a arrastrar lo hacia el riesgo, hacia la consecución de unos propósitos que se ve impulsado a emprender por imperiosa necesidad, y por la ausencia de factores positivos que le permitan abandonar su estatismo y su vulnerabilidad.

El intento se frustra según queda explicitado en la acotación que abarca en su totalidad la escena X. La escena última posee muchos elementos de grotesco que, más que funcionar como resortes atensionales, subrayan lo inicuo, la incomprensión y el ridículo de una farsa en donde la ironía aguda se confunde con la procacidad de esa justicia montada en la falsa tarima de los convencionalismos.

Las acusaciones del fiscal - que son detonadoras de su pedantería y de su calidad de ente cosificado - corren paralelas al único argumento esgrimido sin éxito por la defensa: "no tine número". Ni al protagonista, ni al lector (espectador) se le comunica nada nuevo. Se ha regresado al punto de partida de la obra: es necesario cumplir con las normas del Código Civil.⁽²⁶⁾ Pero ni el juez, ni el fiscal, ni la defensa, intentan descifrar el origen de esas motivaciones porque creen que escapan de la esfera de lo legal al estar ahincadas visceralmente en la vida afectiva. El dramaturgo intenta moralizar, levanta el índice y acusa frontalmente todo un estado de cosas que debe ser abolido o subsanado en sus puntos más esenciales, porque la necesaria evolución del hombre exige concomitantemente la adecuación de la sociedad, su modernización.

"JUEZ - (Martillazo) Este Tribunal da por suficiente las pruebas presentadas y pasa a sentencia. (Barraspea) Considerando que todos los males que a este individuo han sobrevenido, han sido a consecuencia de la infortunada circunstancia de haber na-

cido y crecido sin número, este Tribunal se crea en el caso de proveer, judicial, jurídica, justiciara y juiciosamente a esa deficiencia. Y le decreta un número a su medida, sólo para él y para siempre, amén. (Solemne) Reo, póngase de pie...

(Los Guardias levantan el manto negro y el HOMBRE se pone de pie y se vuelve hacia el público. Se ve entonces que lleva el conocido uniforme a rayas y sobre el pecho un enorme número: 131313.) TELON." (27)

El fallo del juez es un elemento más de este desenlace marcado por la incisión de lo grotesco, calidad que se aviene con todo el desarrollo dramático. De este modo, en cierta forma, se difumina el universo simbólico, esa transrealidad ontológica que, se anotaba, corría unida al carácter sociológico de la pieza, desemboca en éste y específicamente toca los estratos más superficiales e ilógicos: el ámbito de la superstición popular. La numeración que ahora distinguirá al HOMBRE es la que, desde el punto de vista de su significación, lo había señalado y tipificado explícitamente: la mala suerte.

NOTAS

(1) En realidad "Víctima propiciatoria" fue estrenada en Asunción en 1927, según la propia autora se trata de una "pieza ingenua y lacrimógena de la cual a pesar de su éxito y por otras razones que Cervantes de aquel lugar de la Mancha, no quisiera la autora acordarse" Josefina Plá: Cuatro siglos de teatro en el Paraguay. Asunción. Municipalidad de Asunción, 1966, pág. 222.

(2) Entre las obras emitidas por radio se cuentan: "La hora de Caín" (1938-39); "Porasy"; "La tercera huella dactilar"; "Historia de un número"; etc..

(3) Una somera contabilización de las piezas representadas aporta un número escaso: "Episodios Chaqueños" (1932); "Un sobre en blanco" (1942); "Aquí no ha pasado nada" (1956); "Desheredado" (1944); "Víctima propiciatoria" (1927); "Don Quijote y los galeotes" (1951); "El pan del avaro" (1952); "La tercera huella dactilar" (1953); "El hombre en la cruz" (1966); "Historia de un número" (1967) y "Hermano Francisco" (1976). Repárase en los diez años de silencio escénico y en lo espaciado en lo que respecta a ver "parada" una pieza y se tendrá una lamentable sensación de vacío.

(4) A tal efecto han sido consultados: "Ficha bfo-bibliográfica (abreviada)" e "Interpretación de la obra teatral".

(5) Es necesario especificar que "Pater familias" y "A dónde irás Ña Romualda" es una misma pieza. Se trata de una obra escrita en 1941 y que recién en 1977 es dada a conocer al ser galardonada con el tercer premio del Quinto concurso de Radio Cháritas. "A dónde irás Ña Romualda" se llamaba "Pater familias": fue presentada al concurso del Ateneo en 1941 con ese título: no les agradó; después de casi cuarenta años la presenté de nuevo (los jurados de aquel concurso habían muerto, o casi; en todo caso podría alguno recordar la obra pero no el autor ya que no hubo plica abierta)"Josefina Plá: Correspondencia personal, Asunción, 3/I/1980.

(6) Sobre el título de esta obra es preciso hacer una aclaración. Se trata de una pieza conocida por tres nombres distintos: "Ah, che memby cuera", "Y Raquel llamó a sus hijos" y "Esta es la casa que Juana construyó" (bajo este título fue presentada, en 1977, al concurso organizado por Radio Cháritas, y gana la primera mención). "El triple título no le extraña. El inicial fue "Ah che memby cuera"; el segundo "Y Raquel llamó a sus hijos" y el tercero, aquel bajo el cual fue presentado a concurso, como garantía mayor de anonimato, ya que alguna persona (Carlos R. Centurión, por ejemplo) había citado esa obra bajo el título primero; aunque nadie conocía la pieza (Me es fácil guardar el secreto de las obras, porque

radio se interesara por ellas para llevarlas al escenario)." Josefina Plá: Correspondencia personal, Asunción, 26/II/1979.

(7) "La cocina de las sombras" es galardonada por el segundo premio en el concurso de Radio Chiritas en 1976. "Las ocho sobre el mar" fue tercer premio en el mismo concurso.

(8) Esta pieza recibe el primer premio en el concurso del Colegio Asunción Escalada, Asunción, 1972. No se difundió la edición por haber salido con muchas erratas.

(9) Esta obra había sido anunciada con otro título - "No es de este mundo" -; ganó en 1977 el primer premio del concurso local realizado por Radio Chiritas.

(10) "Fiesta en el río" ganó el primer premio del Cuarto concurso de obras teatrales patrocinado por Radio Chiritas en 1976.

(11) Josefina Plá: "Interpretación de la obra teatral" (inédito)

(12) El artículo fue publicado en ocasión del estreno de la obra llevado a cabo por el Teatro paraguayo de Comedias y la Escuela Municipal de Arte Escénico, y firmado por Menandro: "Aquí no ha pasado nada", Alcor, Asunción, año 1, nº 6, noviembre 1956, pág. 5.

(13) La lucha contra el texto ya se apreciaba finales del siglo XIX (E.G.Craig, A.Appia) y continúa en el actual con los ataques virulentos de A. Artaud quien expresa en El teatro y su doble (Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 3ª ed. 1976, pág. 41-42.): "La idea de una pieza creada directamente en escena, y que choca con los obstáculos de la realización e interpretación, exige el descubrimiento de un lenguaje activo, activo y anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y de las palabras.

En todo caso y me apresuro a decirlo, un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización - es decir, todo lo que hay de específicamente teatral - es un teatro de idiotas, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de anti-poetas, y de positivistas, es decir, occidental."

(14) De obstante lo apuntado, A. Artaud cuenta con un número estimable de prosélitos que cuestionan la realidad del texto sin permitir siquiera los términos intermedios que posibilitan la aproximación de las partes escindidas. "Dócil a la voluntad del autor, el director tiende un puente entre el espectador y el actor, imprimiendo a los movimientos y a las poses de los intérpretes el dibujo que ayudará al espectador a penetrar en el diálogo interior oculto. Las palabras no lo dicen todo. La verdad de las relaciones humanas está determinada por los gestos, las poses, las miradas, los silencios. Las palabras se dirigen al oído: la plástica, al ojo. Está, pues, bajo un impulso de impresiones dobles, visuales y auditivas, que trabajan la imaginación del espectador." V.E. Meyerhold: Teoría teatral, Madrid, Edit. Fundamentos, 3ª ed. 1979, pág. 52.

- (15) T.Kowzan: "El signo en el teatro", El teatro y su crisis actual, Caracas, Monte Avila, 1969. Kowzan hace referencia a que en el teatro se opera una concurrencia de sistema de signos: los que están en el texto (palabra, tono); los que están en el cuerpo del actor (mímica, gesto, movimiento, proscémica; maquillaje, peinado; traje); accesorios escenográficos: decorado, iluminación, música, sonido.
- (16) Josefina Plá/Roque Centurión Miranda: Aquí no ha pasado nada, Asunción, Imprenta Nacional, 1945.
- (17) Josefina Plá/Roque Centurión Miranda: op. cit., II, 2, pág. 27.
- (18) Id , III, 1, pág. 37.
- (19) Ibíd ., II, 6, pág. 33.
- (20) " " , III, 3, pág. 41-42.
- (21) Infra pág. En realidad la indecisión del nombre de la pieza subsiste entre los dos primeros. Con el título de "Esta es la casa que Juana construyó" fue presentada al concurso organizado por Radio Charitas, en 1977, y gana la primera mención. "(...) y le puse "Esta es la casa que Juana construyó" recordando la balada inglesa donde la frase tiene un sentido irónico; la obra regresará a uno de sus dos primeros títulos. Pero no sé si estos detalles que interesen críticamente. Un autor cambia a veces los títulos de sus obras según criterios". Josefina Plá: Correspondencia personal, Asunción, 3/1/80.
- (22) Infra pág.
- (23) Hugo Rodríguez Alcalá: Historia de la literatura paraguaya, México, De Andrea, 197 , págs. 192-193.
- (24) Josefina Plá: "Am che memby cuera" (inédita), acto I, escena 6.
- (25) Id , op. cit. Acto II, escena I.
- (26) Ibíd ., op. cit. Acto IV, cuadro II, escena I.
- (27) "(...) hay que establecer categóricamente que ese hecho no es el estado soñado o deseado por la mujer: no constituye una meta para ella: es el resultado de una situación moral, económica, cultural, jurídica, en la que el hombre impone sus pautas sin escrúpulo alguno, perpetuando, en propio beneficio, comportamientos teóricamente caducos - paradójicamente subversivos en lo moral - e inveteradas minusvalías arbitrarias." Josefina Plá: "Obra y aportes femeninos en la Literatura nacional", Asunción, Centro Paraguayo de Estudios Sociales, 1976, pág. 17-18.
- (28) "Los estudios del contexto social de la obra de un autor y de la influencia de ese contexto en la obra, son necesarios hasta cierto punto, porque implican, en primer lugar, la descripción de este contexto y, en segundo lugar, la investigación de las obras individuales, teniendo presente este contexto." David Daiches: "Crítica y sociología", Literatura y sociedad, Buenos Aires, Centro Editor de A.L., 1977, pág. 114.

- (29) "El realismo tiene poca cabida en mi teatro en cuanto impulso ordenador; sólo aparece en alguna obra como "Ah, che memby cuera", que es también una de mis pocas obras de protagonista. Prefiero presentar al personaje desde el ángulo del símbolo o del signo". Josefina Plá: "Interpretación de la obra teatral" (inédito).
- (30) Josefina Plá: Fiesta en el río. Asunción. Siglo XXI. 1977. La pieza fue galardonada con el primer premio del "Cuarto Concurso de Obras Teatrales" organizado por Radio Charitas (Asunción, 1976).
- (31) Josefina Plá: Historia de un número. Asunción. Diálogo. 1969.
- (32) Josefina Plá: "Ah, che memby cuera"; "La cocina de las sombras. Ambas obras permanecen inéditas.
- (33) En el teatro de la escritora hispano-paraguaya pueden destacarse, "grosso modo", tres vertientes en lo que a la concepción del amor de la mujer se refiere: amor es igual a matrimonio ("Aquí no ha pasado nada"; "La cocina de las sombras"); amor equivale a pasividad ("Ah, che memby cuera"); amor es autodecisión, ejercicio pleno de la voluntad ("Fiesta en el río").
- (34) Josefina Plá: Fiesta en el río, I, 9, págs. 34-35.
- (35) "Ni la modestia propia, ni la vigilancia social, hacen invulnerable a la mujer. Tanto por la fatalidad de su anatomía abierta como por su situación social-depositaria de la honra, a la española-está expuesta a toda clase de peligros, contra los que nada pueden la moral personal ni la protección masculina. El mal radica en ella misma; por su naturaleza es un ser "rajado", "abierto". Octavio Paz: El laberinto de la soledad. México. F.C.E. 1976, pág. 34.
- (36) Josefina Plá: op. cit.; II, 3, pág. 48.
- (37) Yuri Lotman: Estructura del texto artístico. Madrid. Istmo. 1978, págs. 309-310.
- (38) Josefina Plá: op. cit.; II, 4, pág. 51.
- (39) Josefina Plá: op. cit.; II, 7, pág. 64.
- (40) Josefina Plá: op. cit.; III, 14, pág. 98.
- (41) Josefina Plá: op. cit.; III, 14, pág. 102.
- (42) El tema dominante en su teatro y en su narrativa es el de la postergación que padece la mujer. "Y si me pregunta qué es lo que pienso del hombre paraguayo en su relación con la mujer, tendría que decir que naturalmente con todas las excepciones del caso, tiene mucho que aprender todavía para llegar a comprender, apreciar y valorar a la mujer, máxime teniendo en cuenta que la mujer paraguaya representa ala historia del país" Este juicio de Josefina Plá está inserto en la nota periodística realizada por María Yldher Zacarías: "Los paraguayos sabrán cómo son" Hoy. Asunción, 29/I/1978.
- (43) Josefina Plá: Obra y aporte femeninos a la literatura nacional. Asunción. Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos. 1976. En este libro la autora hace un análisis psico-sociológico de la mujer paraguaya; de aquella que participa del quehacer intelectual y también de la que no lo desempeña.
- (44) La obra dramática de esta escritora posee peculiaridades lingüísticas provenientes del contacto del geolecto materno con los existentes en el entorno paraguayo.

(45) "La cocina de las sombras" continúa en prensa y no ha sido representada. En 1976 recibió el segundo premio en el "Cuarto Concurso de Obras Teatrales" organizado por Radio Charitas. En el presente trabajo utilicé copias de los originales; por ello señalo junto a la transcripción textual el acto y escena.

(46) La mujer siempre ha sido para el hombre "lo otro", su contrario y complemento. Si una parte de nuestro ser anhela fundirse a ella, otra, no menos imperiosamente, la aprta y excluye. La mujer es un objeto, alternativamente precioso o nocivo, mas siempre diferente. Al convertirla en objeto, en ser aparte y al someterla a todas las deformaciones que su interés, su vanidad, su angustia y su mismo amor le dictan, el hombre la convierte en instrumento. Medio para obtener el conocimiento y el placer, vía para alcanzar la supervivencia, la mujer es ídolo, diosa, madre, hechicera o musa, según muestra Simone de Beauvoir, pero jamás puede ser ella misma. De ahí que nuestras relaciones eróticas estén viciadas en su origen, manchadas en su raíz". Octavio Paz: op.cit., pág. 176.

(47) Para un estudio exhaustivo del personaje teatral consultar: Carmen Bobes Naves; Comentario de textos literarios. Madrid. Cutsa Editorial. 1978; págs. 172-191. También, Yuri Lotman; Estructura del texto artístico. Madrid. Istmo. 1978; págs. 306-316.

(48) El hombre está dotado de razón, es "vida consciente en sí misma"; tiene conciencia de sí mismo, de sus semejantes, de su pasado, y de las posibilidades de su futuro. Esa conciencia de sí mismo como una entidad separada, la conciencia de su breve lapso de vida, del hecho de que nace sin que intervenga su voluntad y ha de morir contra su voluntad, de que morirá antes que los que ama, o éstos, antes que él, la conciencia de su soledad y su separatividad (o estado de separación), de su desvalidez frente a las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad, todo ello hace de su existencia separada y desunida una insostenible prisión". Erich Fromm; El arte de amar. Buenos Aires. Editorial Paidós. 1977; pág. 20.

(49) "Pero la mujer no sólo debe ocultarse sino que, además, debe ofrecer cierta impasividad sonriente al mundo exterior. Ante el escarceo erótico, debe ser "decente"; ante la adversidad, "sufrida". En ambos casos su respuesta no es instintiva ni personal, sino conforme a su modelo genérico. Y ese modelo, como en el caso del "macho", tiende a subrayar los aspectos defensivos y pasivos, en una gama que va desde el pudor y la "decencia" hasta el estoicismo, la resignación y la impasibilidad". Octavio Paz: op.cit., pág. 32.

NOTAS

- (1) La primera publicación: J. Plá-Ramiro Domínguez: Teatro breve (Historia de un número - Cantata heroica) Asunción, Edic. Diálogo, 1969. La tercera, que es la que se maneja para el presente trabajo, aparece representando al teatro paraguayo en Teatro Contemporáneo hispanoamericano. Madrid, Escelicer, Tomo I, 1971. El prólogo a la obra de la Sra. Plá pertenece a C.M. Suárez Rodillo. "Historia de un número" fue emitida por Radio Nacional de España el 6 de setiembre de 1975 en sus emisiones para el exterior." C.M. Suárez Rodillo: Temas y estilos en el teatro hispanoamericano contemporáneo, Zaragoza, Edit. Litho, 1975, pág. 191.
- (2) "La intención de actualizar el teatro en forma y contenido se pone de relieve con mayor claridad en EL EDIFICIO (1946) y HISTORIA DE UN NÚMERO (1949). Ambas piezas (la última es una farsa) caerán dentro del expresionismo poético, de intención social ambas; de haberse estrenado a su hora, habrían dado al Paraguay contemporaneidad en la línea formal y de contenido con otros países del Plata, adelantándose quizá en algunos años en cuanto a la visión de las vertientes formales." Josefina Plá: "Interpretación de la obra teatral" (inédito).
- (3) María del Carmen Bobes Naves: Comentario de textos literarios, Madrid, Cupsa, 1978, págs. 175-177.
- (4) Josefina Plá: Historia de un número, Madrid, Escelicer, Tomo I, 1971, pág. 476, Escena I.
- (5) Josefina Plá: Escena II, op. cit. pág. 479.
- (6) Josefina Plá: Escena III, op. cit. pág. 480.
- (7) Josefina Plá: Idem, pág. 481
- (8) Miguel de Unamuno: Del sentimiento trágico de la vida, Madrid, Espasa Calpe, 1976, págs. 127-131.
- (9) Josefina Plá: Escena III, op. cit. pág. 482.
- (10) Idem.
- (11) Josefina Plá: Escena IV, op. cit. pág. 483.
- (12) "En el Paraguay este problema (el de la ilegitimidad) tiene proporciones de importancia (...) En la década 1931-41 se registró un promedio de 624 hijos ilegítimos por cada 1000 niños nacidos. Empero el coeficiente ha disminuido bastante entre los años 1942-48, al quedar reducido a 540." Silvio Mal

donado, El Paraguay, México, F.C.E., 1952, págs. 26-27.

(13) Josefina Plá: Escena IV, op. cit. pág. 484.

(14) "La sociedad concibe el amor, contra la naturaleza de ese sentimiento, como una unión estable y destinada a crear hijos. Lo identifica con el matrimonio. Toda transgresión a esta regla se castiga con una sanción cuya severidad varía de acuerdo con tiempo y espacio (...) La estabilidad de la familia reposa en el matrimonio, que se convierte en una mera proyección de la sociedad. De ahí la naturaleza profundamente conservadora del matrimonio. Atacarlo, es disolver las bases mismas de la sociedad. Y de ahí también que el amor sea, sin preponérselo, un acto antisocial, pues cada vez que logra realizarse, quebranta el matrimonio y lo transforma en lo que la sociedad no quiere que sea: la revelación de dos soledades que crean por sí mismas un mundo que rompe la mentira social, suprime tiempo y trabajo y se declara autosuficiente. No es extraño, así, que la sociedad persiga con el mismo encono al amor y a la poesía, su testimonio, y los arroje a la clandestinidad, a las afueras, al mundo turbio y confuso de lo prohibido, lo ridículo y lo anormal. Y tampoco es extraño que amor y poesía estallen en formas extrañas y puras: un escándalo, un crimen, un poema." Octavio Paz: El laberinto de la soledad, México, F.C.E., 1946, págs. 179-180.

(15) Josefina Plá: Escena V, op. cit. pág. 485.

(16) Idem, pág. 486.

(17) El sentido irónico de las palabras del vendedor - "...hay dos sitios a los cuales pueden llevarle gratis" - tiene carácter premonitorio. En efecto: el "hombre" irá a la guerra y a la cárcel. La realidad de la vida ahoga a la poesía o al misterio que velaba las palabras de aquel marinero: "no digo mi canción/sino a quien conmigo va".

(18) No estoy de acuerdo - aunque la incidencia de las presiones y prerrogativas sociales sean profusas en la obra - como lo que afirma C.M. Suárez Rodillo: "El eje de su tema lo caracteriza, lo constituye la masificación que caracteriza a la sociedad actual en la que el hombre no es más que un número que en unos países se llama cédula de identidad, en otros documento nacional de identidad, y que se convierte en un pasaporte cuando el hombre ha de atravesar las fronteras que separan esos países entre sí. La carencia de ese "número" condenaría al hombre a la pérdida de sus derechos elementales, sumergiéndose en un mar de trabas burocráticas, de ventanillas, tras las cuales asoman siempre rostros inexpresivos, de los que brota una palabra: no." Prólogo a Historia de un número, op. cit. pág. 469.

(19) Josefina Plá: Escena VI, op. cit. págs. 489-490.

(20) Josefina Plá: Escena VII, op. cit. pág. 491.

(21) Idem.

(22) Ibídem, pág. 492.

- (23) Josefina Plá; op.cit., escena VIII; págs. 494-495.
- (24) Sobre las categorías del personaje literario ver M^a del Carmen Bobes Naves; op.cit., págs. 172-191.
- (25) Josefina Plá; op.cit., escena IX; págs. 496.
- (26) "Con respecto a "Historia de un número" coincido con Ud. La obrita no quiso ser (no sé si llegó a serlo) un problema de cédula de identidad; se quiso extender a lo que Ud. indica e, inclusive, ir un poco más allá; el nacimiento natural es sólo a este tercer nivel una metáfora de la marginación, del estar de más en el mundo, de no tener parte en el reparto de los bienes de la vida; lo cual acontece también con muchos nacidos con los cuatro abuelos de costumbre!" Josefina Plá; Correspondencia personal, Asunción, 14/III/1980.
- (27) Josefina Plá; op.cit., escena XI; pág. 499.

484

CONCLUSION

CONCLUSION

La intención fundamental de este trabajo ha sido la de estudiar dos temas cuya incisiva persistencia y su especial tratamiento ponían de relieve la jerarquía de la creación literaria de Josefina Plá. Rastrear un tema lleva, muchas veces, a la búsqueda de las raíces histórico-literarias del mismo; desde el comienzo de esta labor hemos resistido la tentación de sumar, para apuntalar la obra de la escritora, una extensa bibliografía de autores con cuya producción pudiera existir un indudable vínculo. Hemos dejado de lado "ex profeso" toda una extensa red de incisos que hubieran aportado matices al tratamiento de los temas porque parecieron prescindibles a la finalidad primera. Tiempo y soledad en la obra de Josefina Plá, a ello había que limitarse. Pero los temas surgen de la totalidad de la obra y si por diferentes motivos se la desconoce, todo lo que se apuntara sobre ellos en forma específica podría quedar flotando confusamente.

El contenido y aporte del quehacer literario de la escritora hispano-paraguaya, posee una continuidad escalonada; bajo el signo de la uniformidad se concierta su unidad más profunda e íntima. La estructura formal externa participa de las distintas formas básicas de composición de las que dispone el escritor: poesía, narrativa, y teatro. Esta estratificación no significa que se esté frente a tres apartados sin posibilidades de interacción: entre ellos existe la consistente presencia de un nexo temático que determina la impronta de lo elaborado. Son tres fotogramas de tres escenas de un mismo "film". No obstante esto hemos preferido disociar—por una consideración metodológica—los campos; de este

modo ha hecho ostensible uno u otro tema en un género literario determinado. Sólo en contadas ocasiones se han señalado las relaciones existentes.

Ni psicológica ni socialmente es lícito aceptar que la obra surja de una realidad soslayable. Josefina Plá, como hito fundamental en la literatura paraguaya, pertenece a un contexto que aporta las notas necesarias para que su figura atraiga, en forma conjunta, la visión de un panorama artístico y cultural. Hemos dejado establecido en el transcurso del trabajo que éste no emana de un afán historicista, pero no ha sido posible obviar las peculiaridades del entorno en el cual la artista ha vivido y padecido. Por esta razón hemos insistido en remarcar las condiciones socio-culturales de Paraguay; éstas, muchas veces, la condenaron a la asfixia, a la postergación. Esas potencias negativas y obliterantes aquilataron, paradójicamente, el despliegue de fuerzas visceralmente ahincadas, duplicaron la intensidad del esfuerzo y la solicitud ante cada empresa emprendida.

Se hacía necesario tratar de calibrar la incidencia del entorno, su carácter coercitivo, para valorar un proceso literario. Pese a las restricciones existentes, la literatura había comenzado a dar sus primeros pasos y esto quedaba de manifiesto en la obra-despareja e inconsistente-de los primeros grupos y promociones. Desde esta perspectiva estrictamente ilustrativa se explica la inclusión, en la Parte I, de "El novecientos paraguayo", y de "Las promociones modernistas". Era preciso eslabonar el proceso cultural nacional para explicar la eclosión de "El grupo del Cuarenta". A tal efecto hemos traído a colación más de un nombre y

una obra que fueran representativos del momento. Puede calificarse de exiguo el panorama que se ha brindado, pero debe tenerse en consideración que más que una visión panorámica y de un enfoque laudatorio, la inclusión de los dos primeros apartados ha respondido a una razón de estructuración y organización. Se puso sobre el tapete a las figuras novecentistas y modernistas con una intención: la de señalar los primeros pasos de un proceso, atendiendo a la meta a la cual condujeron y no porque fueran entusiásticamente saludados por una serie de autores engegucidos o ennoblecidos de orgullo nacional. Creemos, una vez revisada la tarea, que hemos logrado nuestro propósito. El número considerable de citas dejan a la poesía bien representada; entiéndase este juicio en el sentido estrictamente cuantitativo. El hecho de que la prosa y el teatro hayan sido tratados más ligeramente ha respondido a una cuestión de sistematización y espacio.

"El grupo del cuarenta", incluido en la Parte I, ha merecido mayor atención. Durante el proceso de elaboración de este apartado fue necesario detener la exposición; retardar, pormenorizando en el análisis; insistir en los ejemplos: estábamos en el meollo de la realidad histórico-literaria de Paraguay. Hubo que volver atrás, atar o retomar hilos, ilustrar, para luego estar en condiciones y realizar un primer balance de una información noticiosa que provenía de fuentes muy heterogéneas. Fue necesario desbrozar el camino que conducía a la explicación de un ignorado territorio y para conseguir un mejor resultado hemos recurrido a una estructuración más minuciosa. Los puntos relevantes, las conqui-

tas en pro de la actualización o sincronía de la literatura nacional con las restantes áreas del Plata, han quedado convenientemente expuestos. Y, como en los dos apartados que lo prologan, la poesía ha merecido, por su calidad, una atención minuciosa.

Es obligado retomar algo de lo ya dicho: la literatura paraguaya ha emergido de un contexto en el cual fulguraron los gobiernos de fuerza, los repetidos golpes de estado militares, hasta que el general Alfredo Stroessner, en su calidad de autoungido, brinda visos de perpetuidad a su mandato presidencial. Ha habido, entonces, situaciones anómalas capaces de ahogar o limitar las aspiraciones intelectuales y artísticas en su más amplio radio de significación. El hecho de que hayamos dedicado suficiente espacio al traer a colación factores extraliterarios, ha nacido del propósito de desentrañar los problemas que, durante décadas, han promovido la desertización cultural. En el análisis de los distintos ítems hemos procurado ser, a la vez, expositivos y críticos. Dada la importancia del aspecto lingüístico, debió merecer más atención; esto no se hizo por dos razones: el bilingüismo tiene poca incidencia en la obra de Josefina Plá, y el conocimiento que teníamos sobre la realidad socio-lingüística paraguaya era demasiado elemental (Hubiese sido interesante, por ejemplo, pautar por medio de la transcripción fonética, algún aspecto del fenómeno de las lenguas en contacto, del "yopará"). En los restantes ítems, por motivos de espacio y adecuación a los que debía ceñirse el trabajo, los datos consignados pueden servir para iluminar resquicios de la producción de los integrantes del "grupo". Los juicios críticos que Josefina Plá ha realizado desde su sitio de investigadora, han contribuido a que se

revisara la historia literaria del país la cual había sido distorsionada por el uso poco fiable del método impresionista y por la manipulación del método historicista.

El resumen biográfico intenta poner de relieve la dimensión del esfuerzo de Josefina Plá como mujer y como artista. Una biografía es siempre-salvo que se la novele-un compendio de datos, inamovibles y desapasionados, que suelen esquematizarse en una tabla cronológica. Nuestro enfoque no ha seguido esos lineamientos; tampoco se construye en base a la recreación de circunstancias vitales. Para impedir quitarle 'aliento biográfico' hemos recurrido a la constante cita de palabras de la autora; logramos así que la información contactara directamente con su realidad. El amor. La soledad. Y la desesperación apenas contenida, son los carriles por los cuales desplaza su vida. Sin embargo la mujer susceptible hasta el infinito de "estremecimientos nuevos", se nos ha escapado al hacerse más compacta la imagen de la intelectual. La biografía no nos enteró del triunfo de una rápida conquista sino del fruto que ha alcanzado mediante la perseverancia en el esfuerzo y la calidad de su labor. La incesante voluntad de trabajo se lleva a cabo a pesar de los obstáculos que, multiplicándose, amenazaron socavar el ímpetu-casi encono-que la animaba. En ningún momento ha contado con el apoyo y reconocimiento oficiales.

Después de este sucinto panorama seguimos tropezando con un escollo ya entrevisto: no sabemos a ciencia cierta en qué medida entra la realidad concreta del autor en la obra. No es este el lugar para esbozar una fórmula aritmética que alumbre los sen-

deros que, desde el terreno de la crítica literaria, el biografía y la psico-crítica se abrogaron elucidar; tampoco para ensayar una aproximación a través del método impresionista. No es fácil resumir un problema que debe ser visto en profundidad, pero es necesario señalar que la obra literaria se sustenta a sí misma. Por eso nuestro propósito ha sido siempre lograr un examen objetivo que traspasara las lindes de lo anecdótico. Aceptando este inexcusable punto de vista pasaremos a resumir las precisiones fundamentales que creemos haber aportado a lo largo del presente trabajo, respetando el orden en que han sido abordadas las partes fundamentales de la tesis.

1. Poesía. Un poeta, si se precia de serlo, no es reproducción facsimilar de otros anteriores o contemporáneos; su cosmovisión puede participar de alguno de los postulados sustentados por aquéllos y, en ciertos aspectos, detentar otros propios de carácter inédito. Es el modo de crear lo que proporciona al estriador el grado de diferenciación personal que lo hace individualmente reconocible. La mayoría de las veces el poeta no llega a formular en una carta orgánica cuáles han sido los puntos fundamentales que rigen su creación. Los investigadores, tras un análisis pormenorizado, suelen establecer el posible paradigma cuya construcción estuvo presente para que la obra tuviese origen. Atendiendo a los elementos concretos existentes intentan llegar al núcleo germinal. Josefina Plá ha publicado dos artículos -"Poetas y poesía moderna" y "Visión de la poesía"- y un poema -"Y temerás al poema"- en los que da cuenta de su credo poético. En la medida que consideramos su poesía como su creación

de mayor alcance y envergadura, prestamos atención al andamiaje teórico que la sustenta. Con el estudio de su concepción poética hemos pretendido dejar completos y cerrados los circuitos del paradigma doctrinal para luego, al hacer el análisis de su lírica, corroborar la magnitud del cumplimiento de éste. Por esta razón el apartado en el que expusimos la "Concepción poética", está ubicado entre la "Aproximación a la lírica" y "La problemática del tiempo"; su función es la de gozne aunque también es parcela independiente en la tripartición del sector poesía.

La eficaz divulgación de un autor descansa más que en el examen exhaustivo de un cuerpo fragmentario, reducido, de su obra, en la presentación y clasificación globalizadora de toda su producción. Hemos realizado esa tarea y hemos desglosado los elementos que daban cuenta y confirmaban la existencia de un entramado peculiar. De la conveniente jeraquización de aquéllos surgieron los temas relevantes, la esencia constitutiva del edificio literario. Sin pretender aventurarnos en explicaciones minuciosas ni recubrir de una pátina uniformadora los distintos estratos que conforman su obra poética, ha sido útil indicar sumariamente las unidades poemáticas que componen el bloque que estudia la presentación de su lírica.

La angustia temporal, que hemos examinado detenidamente en su poesía por una cuestión de método, se proyecta en la narrativa y en el teatro. Preferimos tratarla en sus versos porque observamos que el tema poseía una variante que, de estudiarla en el conjunto, podía desmerecer su relevancia. La conciencia irreductible de un tiempo perecedero, a cuyo ^{fin} no existía más que la

certeza de la muerte -punto en que fenece lo humano y todas sus aspiraciones-, pasaba a entramar un panorama distinto aunque no menos inquietante: el de la muerte como inicio de un nuevo e idéntico periplo vital. La teoría del eterno retorno a medida que arraigaba en su poesía la impregnaba de un tono apacible. Ambas concepciones se corresponden por un movimiento ondulatorio que asegura la continuidad del pensamiento poético preñado de fuertes cargas filosóficas. Este sentido de continuidad tiene una fisura que aplaza momentáneamente las preocupaciones ontológicas vectorizadas hacia la dilucidación del fin de la vida; y es la que se refiere a la crisis de identidad que padeció la poetisa. Este hecho no se nos pasó desapercibido pues su aparición es reiterada. Creímos, en el momento de elaboración del trabajo, que no podíamos saltar este inciso porque hacerlo iba contra las reglas que nos habíamos autoimpuesto: rigor en el análisis y fidelidad al material sobre el cual trabajábamos. La etapa conflictiva de la identidad señala el punto medio en que una concepción de la problemática temporal se diluye para dar consistencia a otra distinta. Las fechas de composición de los poemas ponen de relieve la segmentación cronológica de ambas, a la vez que indican el momento en que se produce el pasaje de la concepción del fin inexorable del hombre a la de la eterna transitoriedad. Los tres elementos coadyuvan activamente y reafirman la unidad y coherencia del pensamiento poético de Josefi-
na Plá. La sensible captación de un tiempo que escapa no es vista, entonces, desde una óptica moralística; hemos tratado de establecer los distintos hitos que, unidos al de la identidad cam-

biante, jalonan la doble visión de la problemática temporal. El tratamiento que se hace de ella no abriga ningún atisbo esperanzador; la ausencia más tangible es la de Dios y el augurio de una estancia ultraterrena, alivio de los agobios del vivir. La lírica, preocupada en descifrar el significado de la meta a la que conduce el camino de la vida, no tiene el colofón feliz de una revelación, sino la apertura a una nueva interrogante. La concepción del eterno retorno se concretiza en "El polvo enamorado" aunque está presente con existencia variada en poemarios anteriores y encuentra consistencia más específica -en cuanto a significación última-en "Pollaje del Tiempo". La lección siempre será amarga: vida es igual a tiempo que se consume, y muerte -tiempo consumido- es igual a repetición inmemorial del ciclo al que se le dio por enésima vez fin y comienzo; porque la serpiente se muerde la cola y los presumibles polos opuestos no son sino la doble realidad de uno. La repetición del peregrinaje hecha en igual saco roto las soluciones postuladas por la escatología judeo-cristiana y por el cientificismo de las leyes de Darwin: no existe en ningún caso un proceso de selectividad.

La poesía es siempre expresión exacerbada de una intimidad que busca la forma apropiada para ejercer la exteriorización. Dentro de la lírica femenina paraguaya la de Josefina Plá destaca por su carácter innovador y por la relevante calidad de su verso. Pudo ser interesante intentar, en el transcurso del estudio, la realización de las conexiones necesarias para dar mayor fuerza coercitiva a los materiales sobre los cuales se trabajaba en el momento de la presentación de los poemarios. No lo hi-

cimos pues nuestro propósito medular era hacer un estudio determinado del tema del tiempo, y en el momento de abocarnos a esa tarea sí emprenderíamos un entramado de conexiones que pusiera de manifiesto la intensidad y persistencia del tema escogido. De ello se deduce, por otra parte, que hayamos preferido establecer dentro de la parte en que nos ocupamos de la poesía la tripartición que, creemos, no circunscribe férreamente cada inciso a su específico y limitado radio de acción. Era imprescindible el ejercicio de continuados asedios porque el ineditismo y la poca difusión del libro extrafronteras atentaban de antemano contra nuestros propósitos; había que comenzar el edificio desde la base. De ahí nuestra primera insistencia en brindar un enfoque panorámico o ilustrativo para luego dar paso al análisis de los materiales escogidos. Estábamos entre la espada y la pared y pensamos que hemos elegido la forma más apropiada de actuar para salvar redituablemente la situación. El estudio de la "concepción poética" se halla conectado a esta perspectiva bipolar. El nos ha permitido ponderar cómo teoría y práctica se corresponden en la elaboración concreta del poema. La activación de la mecánica está ligada a la del corpus utilizado. Dentro de la complejidad que encierra toda selección, los poemas estudiados han sido considerados como unidades interrelacionables capaces de vencer, al ser aislados, el principio de solidaridad. Este surge de la facultad expresa de la autora que, haciendo uso de su poder de decisión y evaluación, ha reunido varias composiciones y les ha dado unidad de libro. Nos hemos abrogado el derecho de desarticular esas unidades y luego de analizar varias parcelas comprobamos

que, además de adecuarse al principio rector que la poetisa había estipulado desde la doctrina -"Y temerás al poema, a tu poema, / que te late en las venas tu mudanza. /"- , se suscriben fehacientemente a un sistema en el cual la angustia temporal es el factor preponderante.

En la obra de Josefina Plá es dable hallar una dicotomía pronunciada entre la intensidad con que es tratado en la poesía el tema del tiempo y la insistencia con que aparece el de la soledad en la narrativa y en el teatro. En puridad no se trata de dos temáticas inconciliables; el sentimiento de soledad es originado por el tiempo, y la ecuación se multiplica con variantes infinitas. Lo que hemos intentado replantear es, en realidad, el tratamiento que la escritora hace de uno y otro tema. En poesía existe como un conjuro que aleja a la realidad social actuante: la voluntad imperiosa del yo oblitera las posibles cribas por donde los imperativos sociales del entorno puedan penetrar y accionar. En la cuentística y en la dramaturgia, en cambio, la relevancia del contexto asume lugar e incidencia comprometidas. Conocemos de Josefina Plá un solo poema social hecho público; dado su carácter de orfandad lo incluimos como nota singular para ejemplificar algún momento dramático de su biografía. Esta surgente no echará raíces en su poesía y queda, por ende, intrascendentalizada por la fluencia de una lírica habitada por conflictos temporales que iluminan los entresijos de una devastación personal. El hecho de que su poesía no sea social no implica que la autora no tense las cuerdas vitales de un entorno acuciante; ocurre, simplemente, que para hacerlo se vale de o-

tras formas de la creación.

2. Narrativa. Dentro de un trazado elemental resulta difícil establecer los precisos puntos de contacto entre la cuentística y la lírica. Opinamos que en muchos momentos el lirismo actúa insistentemente sobre la narración y que, contra lo propuesto, no llega a aportar elementos que enriquezcan el cauce del cuento. Esto tiene una explicación de dos puntas, la una literaria y la otra extraliteraria. La primera incluye dos razones fundamentales: la variedad de los materiales narrativos y la fecha en que fueron compuestos. La segunda, la circunstancia de que, una vez publicados en periódicos y revistas, no fueron sujetos a corrección al pasar a formar parte de libros; esto se explica por la falta material de tiempo.

El conjunto de textos es muy variado. Para poder trabajar cómodamente pedimos, en su momento, a Josefina Plá una clasificación de su obra narrativa; una vez ante los materiales nos vimos obligados a agregar algún ítem porque siempre quedaba algo fuera del alcance encasillador de una propuesta de clasificación y de presentación. En ningún momento existió el riesgo de la aventura interpretativa; confábamos con el testimonio vivo de la forjadora de los relatos a examinar; es decir, evitamos desde el comienzo dar palos de ciego. La diversidad de enfoque, de tema, y de técnica narrativas condicionó el resultado logrado por la autora en la realidad del cuento. La esencialidad íntima de éste muchas veces es, a nuestro parecer, distorsionado por notas adicionales y juicios de valor. Volvemos a lo que enunciábamos antes: estamos frente a relatos elaborados en décadas anteriores, su publicación es tardía y antes de hacerse definitiva en el molde de im-

prenta, no fue corregida. Endiéndose: la autora no hizo una decantación posterior. Estas afirmaciones no atentan ni dañan la buena reputación ganada por la cuentística de Josefina Plá. Ella es quien, junto con otros integrantes del "grupo del cuarenta", lleva a cabo una significativa renovación: transfiere al plano de la ficción literaria los problemas candentes de la sociedad paraguaya. Este giro en la óptica narrativa—como hemos indicado en la Parte I—significó el destierro del modelo idealista-folklórico que durante medio siglo había regido la conformación del héroe o personaje principal del relato. A partir de la innovación temática éstos se constituyen en verosímiles representantes del entorno, encierran un complejo de virtudes y de defectos que marcan, precisamente, su calidad de hombres. La narradora se adhiere, además, a las nuevas técnicas de composición—cuya ascendencia inmediata está en la "generación perdida"—que prontamente ejercita con acierto en su prosa: "flash back", "stream of consciousness", quiebros temporales en el discurso, etc. Vigencia de una temática arraigada a la realidad y aclimatación de técnicas novísimas, son factores concomitantes que constituyen el motor principal de la actualización y sincronización de la narrativa paraguaya. (El relieve adquirido, extrafronteras, por Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos, y que les otorga el rango de pilares del género, echa un poco de sombra sobre quien ha permanecido luchando sobre el terreno por la construcción de una literatura nacional.)

En lo que atañe al tema de la soledad—analizado concretamente en "A Caacupé"—hemos considerado oportuno la inclusión de un

breve prólogo que contuviera las elementales premisas del problema; de esta manera quedaba asentada la materia sobre la cual iba a girar también el comentario medular de la obra teatral. Mientras que en "A Caacupé" la soledad se hacía presente en el panorama aflictivo de la mujer campesina, en la pieza "Historia de un número" el tratamiento que se hacía del problema superaba las fronteras geográficas y denunciaba la triste condición del hombre en sentido ontológico.

El cuento "A Caacupé" fue escogido porque se hallaba arraigado firmemente a problemas específicos de la tierra paraguaya. En ésta el juego de contrarios suele forjar una suerte de acertijo cuya dilucidación no implica el fin o la solución del problema planteado. El cuento participa de las características detenidas por otros que, en su lugar y momento, catalogamos como "de la realidad circundante". Lo interesante, y en cierta forma lo peculiar de la elección, partía del título y del desarrollo del discurso. El primero movería, de inmediato, a interés despertando una expectativa concreta: Caacupé es un santuario en el cual se venera a la Virgen María - al que se vuelcan, los ocho de diciembre, los feligreses de todo el territorio nacional. El segundo reenviaba hacia una sorpresa: no se trataba de la recreación de los sucesos acaecidos "en", sino "En ocasión de" Caacupé. A la narradora le ha interesado apuntalar el sentimiento religioso que inspira la Virgen a la protagonista para mostrar que las soluciones de los problemas terrenos no están en las esferas celestiales sino en un plano más inmediato: el del amor, la solidaridad y las reivindicaciones sociales. Las condicionantes reales que han determinado

la postergación afectiva y social de la mujer y que la condenan a la soledad sin remisión, son presentadas en el relato sin oropel, con todo su lastre de infamia. La protagonista, representante literario de la mujer de la campaña paraguaya, posee como 'leit motiv' de su vida una secuela de amores frustrados y de hijos sin padre; como único sueño, el que sus hijas puedan escapar del destino que ella no pudo eludir. Su inocente fe en la Virgen y en el viaje que su descendencia hace a Caacupé, no son suficientes para quedar a buen resguardo de los acechos constantes del infortunio que confirman que todos los esfuerzos son inútiles, que están condenados, de antemano, al fracaso. Esta ha sido a grandes rasgos la esencia del relato, su contenido. Es de creer que no ha sido redundante que para señalarlo hayamos marcado la estructura y que, además, hayamos prestado atención a las variaciones de la voz narrativa. Tanto la una como la otra brindaron la oportunidad de discernir la posible clave del espiral narrativo, cuyo mayor grado de distensión está en la presencia del estilo indirecto-prerrogativas de felicidad de Manuela-y el de mayor contracción en el punto de vista del narrador omnisciente-condena y muerte de la víctima-. En el estudio analítico del cuento n hemos dejado de lado las aportaciones que, desde el campo de la investigación, sobre la realidad psico-sociológica de la mujer paraguaya, ha realizado Josefina Plá en su libro "Obra y aportes femeninos en la literatura nacional".

Aunque es harto conocido es bueno repetir que la realidad se encarama en la ficción, se parece demasiado a ella-y viceversa-, y que muchas veces, incluso, llega a superarla. En este aspecto

el argumento ha tenido especial importancia para evaluar el grado de compromiso de la narradora; también hemos deducido que el enfoque interpretativo de la realidad-el cual se realiza desde ella-, es una especie de expresión radical de los sentimientos hostiles hacia situaciones de injusticia. Mucho de verdad ha habido en la exposición del discurso pues no puede ser causal que este tipo de literatura demorara en ser aceptada. La condena y el vituperio anatemizante esgrimidos por la clase privilegiada, pretendió ganar acólitos entre los desinformados y los analfabetos. Para ello distorsionó el alcance del mensaje narrativo e inculpó de anti-patriotas a los autores; bajo este calificativo quedaron municipalizados aquéllos que se decidieron a tomar partido publicitando las lacras del país. Josefina está entre los que convirtieron a la narrativa en un serio exponente de un estado de cosas que imperiosamente había que subsanar. La reindivificación del desposeído y la denuncia de los atropellos han brindado a un sector considerable de la cuentística de Plá, un alcance de actualidad inusitado acorde con la lentitud con que se llevan a cabo las reformas sociales. En el estudio de "A Caacupé", sin embargo, no hemos realizado el estudio de los contactos existentes entre realidad referencial y ficción porque, si bien no creemos en intercesiones milagrosas tampoco nos parece invulnerable una interpretación exclusivamente sociológica. En última instancia el tema de la soledad ha quedado explicitado en los distintos pasos o núcleos situacionales en que fue estructurado el trabajo. La problemática de la soledad que recorre la mayor parte de la producción de Josefina Plá se metamorfosea para encubrir los exorcis-

mos y las catarsis de la autora.

3. Teatro. La obra teatral de Josefina Plá es formal y temáticamente heterogénea. El hecho de que el ineditismo la silencie con mayor intensidad ha determinado que fuera necesario hacer una clasificación y una presentación, antes de realizar el estudio concreto de una de las piezas escogidas para tratar el tema de la soledad.

Afrontar descriptiva y críticamente el problema del desenvolvimiento de su producción teatral en un arco temporal bien definido-1930-1970-hubiese impuesto, en primer lugar, individualizar las coordenadas socio-culturales entre las cuales está inserta. No hemos intentado historiar el período pues, además de ser siempre una operación esforzada, se situaba a extramuros de la finalidad particular de este trabajo. Por otra parte, no contábamos con los objetos imprescindibles para realizar una evaluación que ilustrara cuarenta años en la vida teatral del país. Para salvar este silencio, en el momento de ocuparnos de "El grupo del cuarenta" reseñamos algunos aspectos de la dramaturgia local que pudieran servir de estrado-o proemio-a la obra de Plá. La sinopsis, llevada a cabo sobre distintos aspectos de la escena paraguaya, no ha ofrecido, ciertamente, la imagen de un teatro dinámico con posibilidades de actualización. Como telón de fondo a esta situación de enquistamiento, de repetición inadecuada y arcaica de tipos y caracteres, se levanta la crisis originada por el cuestionamiento que se hizo del vehículo lingüístico en que era expresado el arte dramático. La perspectiva de un teatro en lengua vernácula como única posibilidad para una escena nacional,

fue saludada y puesta en práctica entusiásticamente. El planteamiento era erróneo; no se trataba de un problema de lengua sino de sincronización con los modelos al uso en las otras áreas del Plata. Aunque la fórmula no dio el resultado esperado, lesionó de forma temporaria al teatro en lengua castellana.

La actividad de la escritora hispano-paraguaya modifica, ampliando, el perímetro escénico delineado; sus piezas ofrecen un aspecto menos negativo al brindar ciertas notas de originalidad. Su teatro mantiene, casi siempre, puntos de contacto con el espacio y la técnica tradicionales, pero también participa de las conquistas del teatro expresionista. De la conjugación de estos factores surge una escena en franca vía de renovación en la cual la palabra, el diálogo, mantiene su predominio. Cuarenta años es un período suficientemente largo y es dable apreciar las singulares innovaciones ejecutadas a nivel de estructura y en el modo de dramatizar la realidad—por Josefina Plá.

En el momento de hacer la conclusión respecto a su narrativa, dimos cuenta de algunos rasgos de estilo que, a nuestro criterio, desmerecían al discurso; ahora, en ese sentido y en lo que atañe al teatro, hay que consignar que prima la cuidada forma en el decir. Hemos constatado el equilibrio expresivo en el diálogo cotidiano, referencial, de sus escasas obras de corte realista y en el vuelo lírico de sus obras expresionistas.

La elección de "Historia de un número" para analizar la soledad no se ha fundado en el hecho prolífico de que la pieza estuviera publicada por tres editoriales, sino en que presentaba una situación que trascendía la circunstancia individual para

alcanzar un radio de significación ontológica. Esta nota dislefa en cierto grado las connotaciones de tipo social expresas en la pieza. Tal prioridad no ha impedido que en su momento se atendiese a la calidad e intensidad de la actuación del ordenamiento jurídico; de qué manera determinaba o constreñía la libertad individual, y condenaba el fruto de una relación amorosa. Existen en la farsa suficientes indicios que pautan los distintos pasos de un proceso de enjenación, de separación de sí y del medio en el cual se inscribe la existencia del protagonista. Por ello el comentario se ha balanceado entre una valoración de tipo sociológico y otra que, partiendo de la primera, iluminaba los resquicios de una problemática de soledad lindante con lo absoluto. El texto daba los asideros necesarios para atender al protagonista como ente cuyo rasgo distintivo es la alienación que surge de la imposibilidad de las relaciones interpersonales.

La circunscripción al tema propuesto ha restringido el estudio a una sola obra. Si bien esta actitud puede catalogarse como imparcial o selectiva—en cuanto catapultaba un título en detrimento de otros—, el análisis contiene un ingrediente que proviene del apoyo incondicional que hemos prestado a la pieza. "Historia de un número" es el mayor logro teatral de Josefina Plá. Esta categorización no surge del contraste, de la oposición jerárquica, al ser relacionado con las restantes obras del contexto nacional; aunque no hemos hecho una referencia expresa ha prevalecido en nosotros una valoración de la pieza de acuerdo a su real sentido dentro de una superficie geográfica y cultural; la del Plata. Quedará el deseo insatisfecho de no haber realizado una labor de

conjunto que contara con una bibliografía abundante que diera cuenta de autores y obras significativos. No formamos juicios apriorísticamente: no existió el temor de que el bosque obstruyera la visión del árbol; tampoco la actuación compulsiva de unos elementos sobresalientes sobre otros menos destacados. Nos ha movido una deliberada estrategia metodológica y de orden estructural: era casi imposible formar con lo heterogéneo-conceptual y estilístico una unidad que explicitara la incidencia de determinados contenidos sin dañar o alterar el examen al que debíamos ceñirnos.

La pieza ejemplifica una de las formas más radicales de la soledad, tema sobre el cual se hizo un apunte al presentar "La cocina de las sombras". Si en aquel momento no nos abocamos a su estudio fue por una razón pragmática: la obra permanecía inédita. Este motivo remitía a otro: las acotaciones escénicas exigían una pormenorizada atención porque los distintos sistemas de signos que estaban presentes actuaban de consuno y obligaban a realizar expresas y continuas referencias a su funcionamiento.

Antes de cerrar el balance provisional de la tesis hemos de exponer que en el estudio particular de los géneros -y en el temático- la parte correspondiente a la poesía ha recibido una atención más detenida y ella deriva, fundamentalmente, de su calidad. Las imágenes toman en sus versos proporciones que ningún poeta había sabido alcanzar. Desde su estatura personal, la poetisa se enfrenta con el mundo y consigo misma sin encontrar, en el peregrinaje, el asidero de soluciones escatológicas. El tema del tiempo, que redescubre la condición dolorida del hombre, tiene un

sentido cósmico en la medida que trasciende su individualidad. Cualquier texto referente a los géneros literarios sigue el orden poesía, narrativa, y teatro; esta estamentación cuenta con un arraigo consuetudinario y por él nos hemos dejado guiar. Ahora bien: en la obra de Josefina Plá la poesía sigue ocupando, jerárquicamente, el primer lugar; en los dos restantes el orden de los contenidos puede alterarse.

Poesía, Narrativa, Teatro. Tres formas de aprehender la vida y dos de sus problemáticas esenciales: el tiempo y la soledad. Ambas, expuestas por separado y concentradas en núcleos específicos, tienen los suficientes puntos de contacto como para favorecer diversos grados de comunicación. Nuestro trabajo no está incompleto: la arquitectura basamental que nos habíamos propuesto moldear ha quedado concluida. A partir de ella el lector -y en especial el investigador- tiene los elementos suficientes para comprender los fundamentos y el manejo de los temas estudiados.

503

APENDICE: INEDITOS

Josefina P.M.

FICHA BIO BIBLIOGRAFICA (abreviada)

(a)

**FECHA Y LUGAR
DE
NACIMIENTO**

9 noviembre 1909. Puertaventura, Islas Canarias, España.
Viuda del artista paraguayo Andrés Campos Carroera (Julión de la
Herrería)

ESTUDIOS

Bachillerato:
Peritaje Mercantil.
Estudios de licenciatura en Humanidades, no completados.

**CATEDRAS
Y
CARGOS**

ARTES PLÁSTICAS
Directora de las Clases de cerámica dependientes del Centro Cultural
Paraguayo Americano, 1946 hasta 1952.
Propietaria y directora del Museo de Cerámica y Bellas Artes JULIÁN
DE LA HERRERÍA (ver GUIA DE MUSEOS LATINO AMERICANOS de UNESCO) El Mu-
seo se halla actualmente en receso (desde hace 8 años, por falta de
local adecuado)

**CURSOS
Y
CURSILLOS**

Curso sobre arte paraguayo en el Centro Vocacional Saturnio Ríos
de San Lorenzo, 1969.
Seminario sobre arte paraguayo en la Universidad Católica
(Asunción) 1972.
Cursillo sobre Artes Plásticas en el Centro Juan de Salazar, 1976
Cursillo sobre Artes Plásticas en el Centro de Desarrollo y
Productividad, 1970
Cursillo y simposio nacional en el Centro Regional Saturnio Ríos, 1968
Participación en un curso sobre Pintura Moderna Española

**ACTIVIDADES
DE DIVERSO
ORDEN**

Fundadora, en 1953, junto con Olga Blinder, Lili del Mónico y José L.
Parodi, del grupo ARTE NU-VO, que propugnó la renovación del Arte par-
guayo, anclado hasta nacer el siglo, en el postaprestonismo occiden-
tal; y que organizó en 1954 la PRIMERA SEMANA DE ARTE MODERNO PARAGUAY.
Organizadora de la Primera muestra de Arte Moderno en el Paraguay, la
Organización de la Primera Mesa Redonda Paraguaya sobre Arte Moderno, por
designación de UNESCO, 1957.

**CARGOS
HONORÍFICOS
SOCIEDADES, etc.**

Organizadora, junto con Miguel Angel Fernández, de la Exposición Re-
trospectiva de Arte Moderno Paraguayo en 1964.
Designada organizadora de la Primera Mesa Redonda 3/ (Niterói en el par-
te) reunido por "pintar en el camino" (del mundo, según pintan).
Miembro en el Paraguay de la Academia Internacional de la Cerámica
(sede en Ginebra).
Presidente de la filial de la A.I.C.A. (Asociación Internacional de
Críticos de Arte) en el Paraguay

**JURADOS Y
CONFERENCIAS**

JURADO en numerosos concursos locales de artes plásticas.
Jurado local para los envíos a las Bienales II, V, VI, y VII de S. Pablo
Jurado por Paraguay a la II Bienal de Córdoba, Argentina, 1964
Miembro del Seminario convocado por UNESCO en Asunción sobre Tercero
en el circuito de las Bienales, 1972.
Jurado en el concurso de Proyectos para el Monumento a la Residencia.
Jurado en el Concurso de Pintura convocado por el Banco de Asunción 1966

**EXPOSICIONES
(cerámicas)**

Madrid (Ateneo), en colaboración con Julián de la Herrería) 1961
Buenos Aires, Salón del Comité Paraguayo, 1963; Salón de Artistas
Plásticos, 1964; Irón, 1966.
Río de Janeiro, VI Salón de Artistas Plásticos, 1952; Edificio Ipanema, 1953
S. Paulo, Biblioteca Municipal, 1953; IV Bienal, 1957; Museo de
Arte Moderno, 1967 (en colaboración con José L. Parodi)
En Galería E. Biondi, 1960 y 1961.

Montevideo, 1955 (taller Paiz Vilars)

Asunción: más de treinta exposiciones de 1947 a 1976
Burgos, España: patrocinada por el Grupo Hispanoamericano, 1956
Washington, II Exposición Internacional de la Cerámica, 1963

**OBRAS EN
MUSEOS**

Museo Nacional de Cerámica de España (Valencia) —————
 Museo de Salta, República Argentina.
 Museo del Smithsonian Institute, Washington.
 Varios museos y colecciones locales, y colecciones privadas (en la Argentina, Brasil, Perú y Estados Unidos, principalmente)
 Museo de Arte Moderno, San Pablo.

RECOMPENSAS

Medalla del Min. de Educación, Jr. Semana Folklore Paraguayo, 1950
Diploma de Honor Dr. Chas, en el VI Salón de Artes Plásticas,
 Río de Janeiro, 1952.
Medalla de la Facultad de Humanidades en la Primera Mostra Folklo-
 rica Paraguaya, Asunción 1953.
Premio ARJOP en la IV Bistral de San Pablo, 1957 conjuntamente con
 José L. Perotti, 1957.
Primer Premio Concurso Proyecto mural de la PARAGUAYA S.A., 1965

**PUBLICACIONES
(Libros,
folletos y
secciones en
libros)**

Julión de la Barrería, Asunción, 1957
El Grabado en el Paraguay (Alcor) 1963
El Grabado en las Misiones (Cuadernos Hispanoamericanos) 1964
El Barroco Hispanoamericano, Madrid, 1965
Abito, vestimenta y circulación del Barroco Hispanoamericano, Madrid, 1967
Las Artes Plásticas en el Paraguay, Buenos Aires, 1967
Avances históricos críticos sobre algunos templos paraguayos,
 Buenos Aires, 1968
Autor del capítulo correspondiente al Arte Paraguayo en la Enciclopedia del Arte Americano (Goswalle) Buenos Aires, 1969
Artes plásticas paraguayas, Ed. Comenares, Asunción, 1970
Yacaré, una zona barroca en el Paraguay, Ed. El Centenario,
 Asunción, 1970
Historia y Catálogo del Museo de Bellas Artes de Asunción,
 La. Ed. Asunción, 1970
Las Talleres Jesuíticas. En el cuerpo que reunió los trabajos presen-
tados al Seminario sobre Turismo en el Circuito de las Misiones,
 UNESCO, Asunción, 1972
Las Talleres Misioneros. REVISTA DE GEOGRAFIA E HISTORIA DE AMERICA
México, 1974, 75
El Barroco Hispanoamericano, Asunción, 1975
Historia y Catálogo del Museo de Bellas Artes de Asunción (2a. ed) 1975
Las Artes plásticas paraguayas. Asunción 1975
Tercera y última muestra en las artes plásticas paraguayas, 1972
El espíritu del pueblo

**DIFUSION Y
CRITICA**

Innumerables artículos sobre artistas y artes plásticas naciona-
 les publicados en la Prensa local desde 1930 hasta la fecha.
 Artículos y ensayos sobre arte y artistas nacionales en:
América, Estados Unidos.
Epitafio, Colombia.
Arbolito, Alemania.
La Gaceta, México.
La Nación, Argentina.
El Día, Uruguay.
Revista de Educación, Brasil
Anales del Instituto de Arte Americano y de Investigaciones
Estéticas, Buenos Aires.
Revista de Geografía e Historia de América, México.
Cuadernos Americanos, México.
 etc.

CONFERENCIAS

Más de cincuenta conferencias de difusión de aspectos de la cultura plástica universal o del arte paraguayo, en: Facultad de Humanidades, Instituto de Cultura Hispánica, Ateneo del Arte, Centro Cultural Paraguayo Americano, Colegios Secundarios, Misión Cultural Brasilena, Rotary Club, etc., en Asunción, desde 1946 a la fecha. En el exterior:

~~Sobre el arte paraguayo en el exterior~~
Sobre Plástica Paraguaya en Radio Cultura de San Pablo, 1953
Sobre Arte Escultórico de San Roque, Río de Janeiro, 1953
Sobre Arte Paraguayo en la VI Bienal de San Pablo, 1961
Colegio St. Cyrano, Arte, Buenos Aires, 1966
Sobre La Libre Expresión en el Arte, en Misión de Amistad, en Asunción, 1967
Sobre la creación, en cursillo organizado por ILART, Asunción, 1969
Sobre Arte, en cursillo organizado por ILART, 1969
Sobre Arte y el misionero, en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, 1971
Sobre Plástica Paraguaya Nacional, Centro C. Paraguayo Americano, 1975
Sobre crítica artística, Universidad Nacional de Asunción, 1976
Sobre la línea hispanoamericana, Asunción, 1977

BIBLIOGRAFIA CRITICA

Artículos de: José Roset y Gerardo Vieira (Brasil) Esteban Canales Leyton (Chile) Angel Vagud (España) Recortes numerosos de Prensa de Brasil, Argentina, España.
Guillermo F. Shaw, Josefina P.M. ceramista y Poetisa: DIARIO NEGRO, MAL, Valladolid, España, 1954
STEFAN PACIU, Josefina P.M. Sección Mujeres de América en A TRIBUNA DA IMPRENSA, Río de Janeiro, 1954
DARCY TEIGBO, El barro en la historia de los pueblos (Nota reportaje en O CRUZEIRO IMBIBACIONAL) 1963
MIGUEL ANGEL FERNANDEZ, Parque de la Cultura Paraguaya (La Plástica) México, 1961
MIGUEL ANGEL FERNANDEZ, Arte en Paraguay, publicado por OEA, Washington, en la serie AMERICAN ART TODAY.

TEATRO

El mismo año de su llegada al país (1927) estrenó su primera obra y figuró en la directiva de la Sociedad de Autores Locales. En 1932 inició la serie de colaboraciones con el director y actor local Roque Centurión Miranda, colaboración que dio como resultado siete obras, de ellas tres estrenadas en el Teatro Municipal, inaugurado en 1929 en el periodismo diario, ejerció la crítica teatral, y participó en todas las actividades encaminadas a la organización de un teatro nacional, excepto en el lapso octubre 1934-abril 1938, en que permaneció fuera del país.

CATEDRAS Y CARGOS

En la ESCUELA MUNICIPAL DE ARTE ESCENICO, ROQUE CENTURION MIRANDA:
Secretaría Asociada de 1948 a 1967
Profesora de Historia del Teatro (Primer curso) desde 1948 hasta 1972
Profesora de Historia del Teatro (Segundo curso) desde 1951 hasta 1972
Profesora de Historia del Teatro (Tercer curso) desde 1952 hasta 1972
Profesora de Admisión Teatral desde 1953 hasta 1972
Profesora de Acciones Escénicas desde 1966 a 1967
Profesora de Avilata Teatral Superior (Quinto Año) en 1967
Profesora de Poética desde 1966 a 1967
Profesora de Teoría del Teatro y de Avilata de Obras (cursillos) en 1963. Las mismas cátedras en 1969
Profesora de Teoría del Drama (Quinto y Sexto curso) en 1963 y 1969, hasta 1972
Ha intervenido la Dirección de la Escuela en los meses de diciembre 1967 y enero febrero de 1968
Cursillo sobre teatro paraguayo (tres charlas) en el Centro P.A. de Cooperación Cultural, 1974.

Cursillo sobre teatro paraguayo. Facultad de Humanidades U.C. 1975
 Cursillo sobre teatro paraguayo, Centro Paraguayo Argentino de
 Cooperación Cultural, 1975
 Cursillo sobre ~~temas de teatro paraguayo~~ ^{teatro} Centro Juan
 de Salazar, 1975
 Curso (colectivo) sobre literatura infantil, en el ~~1975~~ ¹⁹⁷⁷, en
 el ISE.

**OBRAS
 TEATRALES**

En colaboración con Roges Centurión Miranda
ESPECULOS CHAGUIGOS: Revista bilingüe, en cuatro ejemplares, estrenada
 en el Teatro Granados el 29 de noviembre de 1932
DESEHEDADO: Comedia en tres actos (1934). Estrenada en 1944 en Pi-
 zar. Traducida al guaraní por Roges Sánchez bajo el título **KAEVE**
YETJE y estrenada por el elenco estable Municipal en el Teatro Mu-
 nicipal en 1967
LA HORA DE CAÍN: Drama en tres actos (1938) dada parcialmente por
 Radio Livieres (R.P.S.) en 1938-39
¡QUI NO HA PASADO NADA! (1941) Comedia en tres actos. Distinguida
 con el Primer Premio en el Primer Concurso de Obras Teatrales del
1.º TEXTO PARAGUAYO (1942) Estrenada en el Teatro Municipal en agosto
 de 1956, por la Escuela Municipal de Arte Escénico. (Publicada
 en 1942)
UN SORRE EN BLANCO: (1941) Drama en tres actos, un prólogo y un epí-
 logo. Distinguido con el Segundo Premio en el mencionado concurso.
 Estrenada en el Teatro Municipal como parte del programa de la Sing-
 na Nacional de Arte el 27 de diciembre de 1942
MARIA INMACULADA: (1941) Comedia dramática en un y tres actos. Dis-
 tinguida con la primera mención honorífica en el mencionado concur-
 so. Indita.
PAER FAMILIAS: Comedia en tres actos (1941). Indita.
Con su sola firma (se citan sólo las estrenadas total o parcialmen-
 te, de un repertorio de más de 30)
VIRGEN PROPIETARIA: Comedia en tres actos. Estrenada en el Tea-
 tro Granados por la Compañía Blas Ferrer, en agosto de 1937
FORAST: Libro de ópera con música de Otakar Plátil (1933) Estrenada
 de fragmentación en cánculos o actos musicales locales y en el
SORRE de Montevideo.
LA JERUSA HUELLA DACTILAR: (1951) Escenificación en dos cuadros de
 un cuento inglés. Estrenada en versión radial primero y luego por
 elencos locales en distintos escenarios desde 1951
DOCE QUINCE Y LOS CALECHES: Escenificación del Capítulo XXII de la
 Primera Parte del Ingeniero Hualgo. Un cuadro. Estrenado por la Es-
 cuela Municipal de Arte Escénico en el Teatro Municipal, en 1951
EL PAN DEL AVARO: Cuento escénico en un acto. Estrenado en el acto
 inaugural del Teatro Infantil, en 1952, en el Teatro Municipal por
 elementos de la Escuela Municipal de Arte Escénico.
EL HUI RE EN LA CRUZ: Drama de romance religioso. Estrenado en el
 Atrio de la Catedral de Asunción el 2 de abril de 1956
HISTORIA DE UN HUEVO: (forma trivial en 11 tiempos) Estrenada en
 México, en el Festival de Teatro Joven Latinoamericano, con motivo
 de la XIX Olimpiada realizada en dicho país. (Publicada en 1969,
 Asunción (Ediciones HUALGO) Esta pieza figura en 4 antologías de
 teatro breve y ha sido además incorporada a programas oficiales de
 teatro popular (escénico o radial) en Venezuela. Ha sido editada en
 Uruguay, y Estados Unidos. Incluida en programas de Radio Na-
 cional de Buenos Aires (1975), en Radio Nacional de Montevideo (1970),
 y en varias universidades españolas (1977)
BERNARDO BERNARDO: visión hagiográfica en 4 etapas. Estrenada 6 de
 noviembre 1976
ALGOS: cinco episodios sobre la tragedia homérica de Eurípides,
 Primer Premio en el concurso teatral del Colegio Asunción
 Escalada, 1972
FINESCA EN EL PISO: Primer premio IV Concurso Teatral Radio Ch. re-
LA COCINA DE LAS SUEGRAS, 2do. premio mismo concurso. 1976

- JURADOS Y CONGRESOS**
- RECOMPENSAS**
- ENSAYO Y MONOGRAFIA**
- CONFERENCIAS**
- ACTIVIDADES DIVERSAS**
- LAS 8 SORTE EL MAR, Sor. premio nro concurso:**
 Ha publicado, y de momento, el Concurso Cultural, 1977.
 es presidente inscripta: esta es la casa pública, en la ciudad de Buenos Aires.
 Participación como jurado en varias concursos locales de teatro, especialmente en el convocado en 1964 por Radio Charitas.
- Primer y Segundo Premios y primera mención honorífica en el Concurso de Teatro organizado por el Ateneo Paraguayo en 1941. (en colaboración con Roque Canturión Miranda)
 Primer premio en el concurso teatral convocado por el Colegio Nacional de Niños.
 Primer, Segundo y Tercer premios en el IV concurso de Teatro de Radio Charitas, Asunción 1976.
- Contenido y evolución del personaje teatral contemporáneo. Cuadernos Americanos. N. 2. 1954
El teatro Paraguayo. En colaboración con Willie Rupp Jones. TELA. TILA. 1954. Edición Unidos, 1959
El teatro Paraguayo. CUADERNOS AMERICANOS. N. 4. 1955
Centro de teatro en el Paraguay. Publicado por la Municipalidad de Asunción en 1956
El teatro Paraguayo. TILA. MONTENEGRO. Buenos Aires, 1956
El teatro Paraguayo. TILA. Buenos Aires 1956.
Centro de teatro en el Paraguay (Primera Parte, de 1944 a 1970) Ediciones MALLAR, Serie Arte, 1967
Teatro Paraguayo en el Paraguay, Madrid, 1975
- (Algunos títulos entre los muchos dados sobre estos temas desde 1944, una treintena, más o menos)
Conferencia y actividades de la Asociación Actora. 1950. Escuela Municipal de Arte Escénico.
Introducción y clasificación del teatro. 1952. Escuela Municipal de Arte Escénico.
Contenido y evolución del teatro a través del tiempo. 1952. Escuela Municipal de Arte Escénico.
Contenido y evolución del personaje teatral contemporáneo. 1952. Escuela Municipal de Arte Escénico.
La literatura en el teatro contemporáneo y su evolución. 1955. Escuela Municipal de Arte Escénico.
Introducción al teatro de Píndaro. 1955. Facultad de Humanidades, Asunción.
Introducción a una obra corta. 1955. Escuela Municipal de Arte Escénico.
Sobre teatro Paraguayo. 1955. Escuela Municipal de Arte Escénico.
Introducción al teatro contemporáneo. 1957. Escuela Municipal de Arte Escénico.
Sobre teatro Paraguayo. 1955. Colegio Santa Altagracia.
Sobre teatro Paraguayo. 1955. Centro Vocacional Arturo Roca, San Lorenzo, Paraguay.
Sobre teatro Paraguayo. 1957. ILARI, Asunción.
Introducción al teatro Paraguayo. 1957. ILARI.
Introducción al teatro Paraguayo. 1959. Escuela Municipal de Arte Escénico.
Guía de estructura teatral en el Centro Juan de Salazar, 1972
- Dirige el grupo de Teatro Infantil EL CAJÓN desde 1953 a 1964.
 Redactó la primera Carta Orgánica de la Escuela (1953) aprobada por el Intendente Don José Don Antonio, en Mayo de ese año.
 Ha redactado, en la Escuela Municipal de Arte Escénico, varias obras, con alumnos de la misma, algunas de las cuales pasaron al Municipal

o han sido representadas fuera de la Escuela (*La guerra del Itapá, El Anillo del General Itapá, Los Buites, etc.*)

IMPRESION Y CRITICA

Numerosas críticas sobre crítica teatral (obras nacionales y extranjeras) e aspectos del teatro, en *PROSA* (1933-39) *VOZ CULTURAL DE LA NACION* (1941) y en diarios y revistas nacionales, de 1932 a la fecha.

BIBLIOGRAFIA (libros y revistas)

WILLIS KNAPP JONES: *Reseña P.M. a la Asociación Guatemalteca*. IV Conferencia de Idiomas y Literaturas Románicas. Universidad de Kentucky, 1931.
WILLIS KNAPP JONES: *Primer Historia del Teatro Latinoamericano*. México, 1936.
CARLOS SOLÓRZANO: *Historia del Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires.
WALTER HELA: *Aspectos de la Historia del Teatro Latinoamericano* 1936.
FRANCISCO HERRERA HERNÁNDEZ: *El Teatro Americano Moderno*. Conferencia dada en el Colegio Dante Alighieri, 1935.
MYRON BURGESS: *Handbook of Latin American Studies*. Harvard University Press, 1945.
WALTER HELA: *Literatura dramática latinoamericana contemporánea*. 1937.
WILLIS KNAPP JONES: *Obra sobre teatro latinoamericano*. (Primera Parte) Latin American Theater Review. University of Kansas, Ocho 1937.
WALTER HELA: *La Literatura Dramática Latinoamericana Contemporánea*. I.C.B. Brasil, 1937.
HUGO RODRÍGUEZ ALCALÁ: *Historia de la Literatura Paraguaya*. 1974.

CONFERENCIAS, CURSOS Y SEMINARIOS

NARRATIVA
Dicta cursillo sobre narrativa paraguaya para los doctorandos en la Universidad Católica, Asunción, 1937.
Dicta curso para doctorandos sobre narrativa hispanoamericana en la Universidad Católica, Asunción, 1938.
Miembro ponente de la tercera mesa en la Sesión sobre la Novela Paraguaya organizada por el ILVET en Asunción en 1936.
Curso sobre Poesía en el Centro de Desarrollo y Productividad, Asunción, 1970.
Encargado de Cátedra de Literatura paraguaya en la Universidad Católica, Asunción, 1972-74 (clásica).
Encargado de Cátedra de Literatura Española y sus proyecciones en la universidad. (Siglo de Oro) (U.S.) 1975.
Encargado de la Cátedra de Práctica de Literatura. U.C. 1976-77-78.

JURADOS Y CURIOSOS

Miembro de Jurado en la Sesión de la Narrativa Paraguaya. 1944.
Jurado en el concurso local de narrativa convocado por el Ateneo Paraguayo en 1961 en ocasión del Sesquicentenario de la Independencia.
Jurado en el concurso de Cuentos de la Independencia 1974.
Jurado en el Concurso de Novela corta Hispanidad 1975.

RECOMENDAS

Primer Premio en el Concurso de Cuentos organizado por LA TITANIA en 1937.
Segundo Premio en el Concurso de Cuentos organizado por LA TITANIA en 1937.
Segunda Mención Honorífica en el Concurso de Cuentos organizado por LA TITANIA en 1937.

PUBLICACIONES (libros, folletos y en otros)

Ateneo Paraguayo (El Blanco y Negro) publicada anualmente, 1933.
Revista PROSA, 1936.
Revista de Literatura (cuentos) ALCAZAR, 1933.
Compendio crítico de la narrativa paraguaya. Revista PANORAMA, México, N. 8.

- ANTOLOGÍAS**
- Problemática de la Narrativa Paraguaya. Trabajo en colaboración con Francisco Pérez Maricovich en la Semana de la Novela Paraguaya organizada por el ILAFI, 1967
- Narrativa Paraguaya en el Siglo XX. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Madrid, 1968
- Narrativa Paraguaya en el Siglo XX. 2da. edición. Asunción, 1972
- Narrativa Paraguaya en el Siglo XX. 3ra. edición. Asunción, 1976
- De aquí y el mundo (ensayo). Fátima Naja, Asunción, 1984
- El libro en la época colonial en Estudios Paraguayo - Asunción, 1979
- CRÓNICAS DEL PARAGUAY. Ed. Alvaraz. Buenos Aires, 1968
- Introducción del Cuento Paraguayo. Asunción, 1969
- MÜLLER ERZÄHLER DER LIT.. Brannen Verlag, Alemania, 1976
- DIFFUSIÓN Y CRÍTICA**
- Trabajos sobre los principales narradores nacionales y sus obras: Teresa Lamus, José S. Villarejo, José María Rivarola Netto, Gabriel Guacoca, Augusto Roa Mattos, etc.
- Todo esto en diarios locales.
- En diarios o revistas extranjeras: artículos o notas sobre estos y otros autores.
- Artículos o notas dedicados en la prensa nacional o escrita, lo comúnmente, a escritores extranjeros, como Margaret Mitchell, José Bustillo Rivera, Jorge Amado.
- Una serie de doce notas dedicadas en LA TRIBUNA a otros tantos famosos novelistas del Brasil (1950-1951)
- Notas sobre novelistas extranjeros en revistas del exterior: Derrap de London, Abelardo Arias, Roger P.M., Juan Balfo, etc.
- CONFERENCIAS**
- Virginia Woolf. Escuela de Humanidades, Asunción, 1946
- Jorge Jurek. Instituto Anglo Paraguayo, 1946
- Asunción. Los hombres del 90 y el Paraguay. (en el homenaje, organizado por la Academia Paraguaya de la Historia en 1967)
- Actualidad de J. Enrique Rodó. Academia Paraguaya de la Lengua, 1973
- Sobre Fátima Naja. Centro Paraguayo de Cooperación Cultural, 1974
- Teresa Naja. Rivarola, Instituto Paraguayo de Cultura Hispánica, 1976
- BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA**
- Notas sobre La Mano en la Tierra en varios órganos locales: en La Prensa de New York y Vanguardia de Barcelona.
- Pequeño Diccionario de la Literatura Paraguaya, de Francisco Pérez Maricovich (Publicado en CUBITUD)
- FRANCISCO PÉREZ MARICOVICH: La Poesía y la Narrativa en el Paraguay. Asunción, 1969
- ROQUE VILLALBA: La Literatura Paraguaya con expresión de la realidad nacional. Asunción, 1967
- HUGO RODRÍGUEZ ALCALA: Historia de la Literatura Paraguaya. 1974
- POESÍA**
- Augusto Roa Mattos, Hugo Rodríguez Alcald, Stefan Paciu, Elbio Rivas, F.P. Maricovich, coinciden en señalarla como renovadora de la poesía local, a partir de 1934.
- JURADOS Y CONCURSOS**
- Jurado en varios concursos locales, especialmente en el convocado en 1961 por el Ateneo Paraguayo con motivo del Sesquicentenario de la Independencia.
- Miembro y ponente en las Jornadas de Poesía organizadas por el Centro Cultural Paraguayo Americano en 1967.
- PUBLICACIONES (poemas y poemas y poemas)**
- El Fuego de los Sueños (poemas) 1984
- La rosa y la corona (poemas) 1960
- Marina en el agua (poemas) 1963

Antología de Poesía paraguaya (Lírica Hispana) 1963
Innovación de la poesía (poemas) 1964
Antología de la poesía paraguaya Madrid, 1966
Quedillas Canciones (poemas) 1967
El poema ensayístico (poemas) 1968
Paradoja Dña (poemas) 1968
Los poemas (poemas) 1975
Poesía paraguaya actual (ensayo) Miami, 1968; Antología, 1977
 Ensayos sobre poesía actual, notas sobre poetas locales, numerosas, en la prensa americana.
 Notas sobre poetas extranjeros en diccionarios y revistas locales: también numerosas.

CONFERENCIAS

Poesía y poesía moderna (primera manifestación crítica de la poesía moderna como hecho global, en el Paraguay) PROAL, 1968
Sobre poesía. Ateneo Paraguayo, 1967
Acuerdo de una lírica ignorada. Ateneo Iberoamericano, Valencia, España, 1966
Acuerdo de una lírica ignorada. Grupo Hispanoamericano, B. Barcelona, 1966
Discurso inaugural de la Primera Exposición de Poesías Ilustradas en San Pablo, Brasil. 1962: La Praxión del 40
Sobre Poesía paraguaya. Universidad de Seattle, Washington, 1967
Sobre Martín Pizarro. Centro P.A. de Cooperación Cultural, 1973
Sobre Ruinas. Centro P.A. de Cooperación Cultural, 1974

ANTOLOGÍAS

(Figura, entre otras, en las siguientes)
Antología Hispanoamericana: Jorge Campes, Madrid, 1960
Índice de la Poesía Paraguaya. Sinforiano Ruiz Gómez, en sus tres ediciones de 1949, 1951, 1959
Poesía Paraguaya. Lírica Hispana. Caracas, 1963
Poesía Paraguaya. Antología de la revista argentina. ANISTAD. Buenos Aires, 1961
VERS. New York. 1952 (Antología en francés)
Spanish American Literature Since 1930 por Willis Knapp Jones. Frederick Ungar. New York (Antología en inglés)
Literatur in Latein Amerika. Günter W. Lorenz St. Gallen. 1967 (Antología en alemán)
La lírica en la poesía. Manuel Fernández. Montevideo, 1955 (Antología en esperanto)
La poesía Paraguaya. Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid, 1965
Ocho Poetas Paraguayos. Ediciones DE ALCOLO. Asunción, 1965
Antología de la Poesía Hispanoamericana. Julio Giliot Boix. Aguilar, Madrid, 1965
Antología Crítica de la Poesía Paraguaya. Roque Vallejos. Asunción, 1968
Poesía actual Hispanoamericana. Stefan Bocu

CARGOS HONORÍFICOS

20.000 Monographs Press: Eduardo Cárdenas. New York, 1963
Enciclopedia de la poesía. Barcelona, 1976

SOCIEDADES Y ACADEMIAS

Miembro de la Academia Hispanoamericana Rubén Darío.
 Miembro de honor de la SAE (Sociedad Argentina de Escritores)
 Miembro correspondiente de la Academia Española de la lengua (filial paraguaya)
 Socio del I.P. de Cultura Hispánica

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Se han ocupado de la poesía de Josefina Plá en general o de sus poemas en particular, entre muchos otros:
 1. La Poesía Paraguaya (Historia de una incógnita) Walter Roy. Biblioteca Alfaro. Montevideo, 1951

Historia de la Literatura Hispanoamericana. E. Anderson Imbert. Bre-
viarios del Fondo de Cultura Económica. México, 1957
Poesía Actual Paraguaya. Augusto Roa Bastos. Revista del Ateneo
Paraguayo. 1945
La poesía de Josefina P.M. Waldir Ayala. Tribuna de Imprensa. Río.
Guillermo Fernández Shaw: Josefina P.M. ceramista y poetisa. Diario
Regional de Valladolid, 2 de octubre de 1954
Josefina P.M. Nota de Stefan Baciú en la Sección Mujeres de América,
de Tribuna de Imprensa, de Río de Janeiro, 6 de enero de 1954
Josefina P.M. Mujer de Site Instrumentos. Nota de Stefan Baciú en
IETRAS, suplemento literario, Río, 1953
Tendencias culturales en el Paraguay. Rubén Basciro Sagüier. Revista
América. Washington, Marzo 1962
Josefina P.M. El Día. Montevideo. Roque Vallejos, 1962
Josefina P.M. Capítulo en la Historia de la Literatura Paraguaya de
Rodríguez Alcald, 1974
Josefina P.M. La Poesía de la Encarnación. Roa Bastos. Revista His-
pánica Moderna.
Josefina P.M. España de América y la poesía. Hugo Rodríguez A. l.
cald. Separata Cuadernos Americanos. México, 1968
CARLOS MURCIANO, en Poesía Española, varias veces.
Josefina P.M. y la Poesía. Hugo R. Alcald. Separata de LOS PAPELES
DE SAN AMADANS, Palma de Mallorca, España, 1970
En otras revistas, y en diarios:
Artículos y reportajes en ABO (1934) Vanguardia: Índice de Poesía,
Madrid (España) La Mañana, Revista del Magisterio Uruguayo, El Día
(Montevideo) Mundo Argentino, Poesía Argentina (Buenos Aires) O Estado de
São Paulo, Tribuna de Imprensa, Visão, Folha da Manhã (Brasil) El
Día (New York) El País, Cill (Colombia), etc.
Josefina P.M. Gustavo Surav, MEMORIAS, Buenos Aires 1973
conferencias pronunciadas por T. Cazo, R. Carillal y otros, sobre
Josefina P.M. en el Congreso Internacional de Escritoras celebrado en
Estados Unidos en 1975
LITERATURA HISPANOAMERICANA ACTUAL. Luis Sdenz de Medrano, Madrid 1976

EN DIARIOS
Y REVISTAS

PERIODISMO ESCRITO Y RADIAL
Redactor en el ORION y en LA NACION de Asunción (1928-1929)
Secretario de Redacción en EL LIBERAL (1932-1934)
Secretario de Redacción en EL DIARIO. Asunción, 1939-40
Director de PREGUNTA (1939)
Redactor de GUARANI (revista literaria) 1939
Corresponsal en el Paraguay de la revista argentina ORIENTACION, 1939
Miembro del Consejo de Redacción de la Revista PROSCENIO, 1951
Redactor del suplemento literario de INFORMACIONES 1942
Directora de Actualidades Paraguayas, 1954
Miembro del cuerpo de redacción del suplemento literario de
COMUNIDAD (1965-1969)
Redactora de la página cultural de COMUNIDAD (1968-1969)
Colaboradora permanente de PARAGUAY EN AMERICA. Buenos Aires.
Fundadora y Coordinadora (directora literaria) de SIGNOS
Asunción 1974-76

COLABORACIONES

En todas las publicaciones diarias y periódicas de carácter cultural
del país desde su llegada al Paraguay hasta la fecha.
Corresponsal en Paraguay de:
ESPIRAL, Colombia.
ESCENA, Perú, Lima.
DALLIT, Chile.
POESIE VIVANTE, Suiza.
Ha colaborado o colabora en revistas americanas y europeas como:
Ser, Anales de la Facultad de Arquitectura, Poesía íntima Poesía, Cor-
mon y Delfín, Paraguay en América, Buenos Aires; Diagonal, Cere,

La Plata; El Telégrafo, Guayaquil; El Día, La Habana, Aquí Poesía, Revista de Cultura, Marcha, Montevideo; Cuadernos Americanos y Puro Puro, México; Cuadernos, Brasil; Theatre Annual, Journal Of Inter-American Studies y América, Estados Unidos; Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid; Humboldt, Alemania; Archino, Italia; Cultura de América Latina, París; Lírica Hispana, Caracas; Caravilla, París; Europe, París, etc.

LABOR RADIAL

Ha sido la primera mujer locutor en la historia de la radio paraguaya (Z.P.X.I Radio El Orden, 1928-29)
 Con Roque Centurión Miranda fundó y dirigió PROAL (Pro Arte Literatura) primero y hasta ahora único diario literario radial en el Paraguay, encargándose de su redacción exclusiva (1933-1939)
 Fue Secretaria de LA VOZ CULTURAL DE LA NACION, primera etapa de la hoy Radio Nacional (1941) en donde se encargó también de la redacción de los programas y del material (con exclusión del musical)
 Ha colaborado en la revista o espacio radial DIALOGO (1956-1957)
 Con notas sobre arte y letras, colaboró, en 1950, en Radio Nacional del Paraguay; y en 1956-57 con Radio Nacional de Barcelona.
 Inició sus actividades radiales con carácter continuo en 1943 con varias audiciones del Grupo Norteamericano de Asunción: La Mujer frente a la Vida, Una Voz Paraguaya al Servicio de América (aquí sustituyendo a Pacundo Rasalúa, ausente), y en colaboración con Augusto Roa Bastos) Club Radial Andrés y Canich de Ayer y de Hoy.
 Aparte estas audiciones de carácter institucional tuvo a su cargo los libretos de otras audiciones particulares como la de El Abuelito dedicado a los niños.
 Mantenedora del espacio "Cinco minutos de Cultura" en la serie MUNDO OCE de Radio Católica desde 1973 a 1974 (hoy).
 Escribió también numerosos libretos para ocasiones especiales y efemérides nacionales o extranjeras (Independencia Nacional, Día del Amigo, Efemérides norteamericanas, Día del Idioma, etc.)
 Dirigió la revista radial de la Escuela de Arte Escénico (1950-1951)
 Por su obra en general, le fue atribuida una de las tres medallas del Elcentenario de los Estados Unidos, entregada en marzo 1976 a otras tantas destacadas personalidades locales.

OTRAS ACTIVIDADES

COLABORACIONES

Contribución al cursillo sobre expresión libre del niño (Misión de Amistad) 1967

TRADUCCIONES

Más de treinta y seis obras en inglés (abreviadas) traducidas de 1946 a 1949 para la Editorial MUNDO NUEVO, Argentina (destinadas a la publicación en QUINIBOOK; dos de sus traducciones se publicaron firmadas; distinción ésta no concedida a los demás traductores)
 También tradujo la novela DAJO LA PIEDRA EL ESCORPION, de Georges Tubert (Editorial MUNDO NUEVO)
 Cinco obras de teatro traducidas para la Escuela de Arte Escénico, de 1950 a 1957
 Ha realizado también traducciones, especialmente de poemas, del inglés, francés, italiano y portugués, publicadas localmente o en el exterior, o leídas por radio.

ENSAYO Y BIOGRAFÍA

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA CULTURA PARAGUAYA, Asunción, 1967
 LOS HITITICOS EN EL PARAGUAY. Separatos (dos) de la Revista de Geografía e Historia, México, 1971 y 1972
 APROXIMACIÓN A LA ACTUALIDAD EN LA OBRA DE JOSE ENRIQUE RODO, Revista de la Academia de la Lengua, Asunción, 1972

EL CASTELLANO Y EL GUARANÍ EN LA IDENTIDAD DE LA CULTURA PARAGUAYA. Cursillo, Paro, 1971
 LENGUAJE NEGRO. (La coexistencia en el Paraguay) Ed. Suramirto, Madrid, 1972
 ARTE Y LUGARES DE LA LITERATURA HISPANICA PARAGUAYA. Asunción, 1976
 THE BRITISH IN PARAGUAY, London, 1976
 CASTELLANO Y GUARANÍ EN LA IDENTIDAD DE LA CULTURA PARAGUAYA. Academia Argentina de Letras, 1976
 EL ESPÍRITU DEL FOLGO (Monografía de Julián de la Herrera) En prensa.

DICTIONARIOS Y
 ENCICLOPEDIAS 20.000 Monografía Prosa, Eduardo Córdova, New York, 1963
 Enciclopedia de América y la Poesía, Hugo Rodríguez Alcaide, España de CONSIGUO, México, 1961
 Diccionario de la Real Academia Española (cuadro de miembros de la Academia) 1970
 International Chín Top in Poetry, Vincent Kay, London, England 1970/71
 Diccionario Larousse Integrado, desde 1965
 Enciclopedia Selt, 1973

OTRAS
 DISTINCIONES Hon del Instituto Iberoamericano (Madrid) 1965/66
 Invitación del Imperio de Estado a visitar los Estados Unidos (septiembre noviembre 1963)
 Invitación al Congreso de Escritores convocado por COLIMETAMIN en Génova en febrero de 1964
 Premio Luzzati, instituido por Radio Chirita de Asunción para el escritor de la juventud literaria durante los últimos 25 años (1963)
 Miembro de la Comisión para la entrega de libros nacionales al Instituto Iberoamericano de Madrid (1971)
 Invitación al Congreso Internacional de la Lengua, Literatura Hispanoamericana de Lima (H.A.) 1972
 Invitación al Congreso Internacional de Escritores celebrado en Estados Unidos en 1976 (no pudo asistir, a última hora)
 HONOR DEL AÑO, en 1972 - libro "Amor y el Cerebro" (Himn)
 DADA DE LA CATEDRA LA CATOLICA, 1978
 Medalla de Oro del Ministerio de Cultura en España de San Pablo 1980
 Medalla de Joffrey, EEUU, 1976

(AUTOSEMBLANZA ESCRITA A PEDIDO DE UN PERIODISTA EXTRANJERO)

El primer acontecimiento que tuvo repercusión importante en mi vida fue sin duda el de mi nacimiento: sin éste primer suceso, seguramente que los demás no habrían tenido razón de ser. Y esto fue un día tormentoso de noviembre de 1909, en las islas que alguien llamó Afortunadas.

Creo que ha ejercido una influencia muy grande en mi vida el haber nacido junto al mar y junto a él haber vivido por lo menos diecisiete años. El color y el rumor del mar me tatuaron en algún lugar del ser ciertos símbolos o cifras de emoción de los cuales me sería tan difícil desprenderme como de mi propio nombre. También las montañas. Un paisaje sin montañas me deja huerfana de algo que necesito como el moverme.

Decisivo fue el hecho de ser mi padre hombre culto y disponer desde muy chica de una biblioteca donde mi escondido afán de lector no discriminaba títulos aunque sí formaba enseguida sus preferencias. Recuerdo que mi padre que profesaba un vago desdén hacia la literatura de ficción, y sólo daba título de literatura seria con muchas reservas a la historia, leía a veces en voz alta para mi madre, en las veladas, y que en una de esas lecturas me impresionó profundamente el relato de las Misiones Jesuíticas paraguayas. Leí la Ilíada y la Odisea con un placer inaudito a la edad en que otros chicos leen Pulgarcito en tipos veinticuatro. Sin quererlo, se me prendieron a la memoria millares de versos y aún ahora soy capaz de recitar el canto primero con sus novecientos versos... Luego, a los ocho años, leí el Quijote, y no en una edición abreviada. Quién dijo que los chicos no pueden

disfrutar con él. Y después, Dios me perdone, el Emilio, las obras de Balzac, Flaubert, Galdós, etc.. Muchos libros. Menos poesía. No la había en la biblioteca de mi padre, a pesar de que él en su juventud primera había escrito algunos versos. Escondí mis primeros ensayos en los sitios más raros: un zapato, bajo un azulejo suelto, en el fondo de una lata de café. Invariablemente mi padre los encontraba y esto llegó a hacerle un prestigio de brujo a mis ojos.

De dónde me vino la idea de esos versos primeros?... Creo que fue del romancero español, únicos versos que fuera de los poemas de Homero, había leído. Luego unas amigas me prestaron otros versos menos bélicos y más modernos. A los catorce años publiqué mis primeros versos bajo profiláctico seudónimo. Enseñada otros con mi nombre en una revista de San Sebastián, DONOSTIA, ilustrados por un buen dibujante cuyo nombre no estoy muy segura, sólo creo recordar, fue Ka_perutxipi: alguien que luego tuvo fama en España y en la Argentina. A los pocos días aparecieron por casa unos señores muy desenvueltos portando unas cámaras fotográficas. Venían a ver a la poetisa prodigio. Me preguntaron si había leído Rubén y Amado Nervo; les contesté que no; les pregunté a mi vez si habían leído a Baudelaire y Mallarmé, y me dijeron que no. Se fueron descontentos de ambos desencuentros, supongo, porque no publicaron nada. Y yo tuve que soportar los rezongos de mi padre que había asistido a la irrupción periodística con estupor. Pobre de mí; en adelante toda flaqueza en el estudio fue acreditada en la cuenta del maldito reportaje.

Casi inmediatamente cometí otro disparate: me enamoré. La

casa retumbó de truenos premonitorios. El novio sin embargo tras seis días de cortejo se ausentó, rumbo al Paraguay nada menos ; y mi padre, olvidándose de sus éxitos históricos ante el prodigio de las Misiones Jesuíticas, predijo el receso y evaporación del malhadado doncel. Sin embargo cuando veinte meses más tarde me llegó la petición de mano, aquello fue trágico. No sé cómo mis padres consintieron. Supongo que llegaron a la conclusión de que el hombre que había sido capaz de permanecer fiel, rodeado de todos los hechizos tropicales, era capaz de todo.

Y me vine al Paraguay. Fue la segunda experiencia capital de mi vida, luego de la del nacimiento; con la diferencia de que de ésta no me acuerdo y de la otra no me podré nunca olvidar.

Y enseguida vinieron otras experiencias, terribles experiencias de tristeza y de muerte. La pérdida de mis dos hermanos en plena juventud-los hermanos en mi casa nos hemos amado mucho-, la muerte de mi padre. La de mi esposo: ésta partió mi vida en dos en forma irrecuperable. La muerte de mi madre. Todos estos seres jóvenes aún-mi madre tenía cincuenta y nueve años; mi padre cuarenta y nueve (murió diez años antes que mi madre). Mi esposo, cuarenta y nueve. Tenían aún mucha vida que vivir. Y mucho que hacer.

Una experiencia aparte y sagrada: la del nacimiento de mi hijo. Y después andando el tiempo, a la vuelta de unas vueltas, otra experiencia inefable, la de los nietos, corola y pluma, pétalos y gota de rocío.

Y entre medio el trabajo, para ganarse una vida casi siempre amarga. Pero lo amargo es uno de los sabores de la vida; no

el único, ni el menos vital, o el menos constructivo. Y si no hubiese en la vida otros sabores, cómo sabríamos lo que es amargo?.

Y las lecturas. Es una contradicción?... leo poquísimos poemas. En cambio, leo mucho teatro y novela. Y soy capaz de gustar de los autores más opuestos al parecer. He permanecido fiel a las lecturas de mi infancia—Novalis, Goethe, Rousseau, Rojas, Calderón, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine. Pero vibro con lo nuevo o lo auténticamente nuevo, lo que nos revela más profundamente cada día—. Y hay en teatro tres autores—Sófocles, Ibsen, Pirandello—y en novela tres—Kafka, Huxley, Faulkner—que leídos en la infancia o en la primera juventud, son algo mío. Pero no le quitan el gusto a lo demás después venido; y un libro y el silencio siguen siendo para mí, como en la infancia, condiciones de felicidad.

Asunción, 8-VII-80

Recordado amigos:

La muerte de nuestro tío espe-
ran a que la gripe cuyas secuelas me iban a muy
bien desde hace casi dos meses desaparecieran. Ahu-
ra me he sentido peor. Pero hoy por ahora de pie.
Cuándo por en estos dos meses me he podido que-
darme en la cama en una mañana? En los úl-
timos días voy pensando consciencia o impresión
de doblamiento: me voy en la cama y estoy
en la mañana... o no sé más al revés.

Termino la composición - estoy escribiendo la - de la
de un lado ya Vision de la Prosa. Puede a lo largo
de los años. Si lo resulta bien, se cuenta a la ida
de la aceptación, estoy seguro de haberla enredado.
En tiempo escrito: se le envía cuando lo haga co-
pion, lo cual demorará, pues sabe - no, no sabe -
lo finalmente solo por estar para todo, aunque
no pueda contar conmigo misma para muchas cosas.

Entre los papeles: (las más pocas pocas,
papeles; me siento escrita. Me casé en Alemania, en
proceso, en 17 diciembre 1925, el otro fue Fran-
cisco Villalpasa Boege, hermano joven - muy joven:
tenía entonces 25 años - del poeta Villalpasa;
puede él también, pero como que nunca salió.

ellos de pesca, por ser todos (no recuerdo a ra
pa) y por estar los buenos chicos de un tipo más
su hijo, o por jamás recibir de nosotros un
hijo de ser persona matrimonio, quien delo por
de la plata - por entonces era oro - como si
fuese agua, y luego sumir. Mi madre era
de hijo, - y lo hijo - menor del segundo ma-
trimonio: mi abuela, Carolina Salvany, tenía
una peca bella, y cuenta con un gran
mi abuelo; por eso era de una madre espe-
cial, por le permitían tener a su hijo
(transito) sin trabas, a los 72 años. Murió a los 94,
cuando ya ya había nacido, si no recuerdo mal
y fue mi abuelo el que por entonces vivió; por
en casa por lo tanto con los niños como de los
asurdos, para de mostrar los retratos, y
mi abuelo Antonio, que había estado leyendo en
la cama hasta tres días antes de morir ^(murió de una pulmonía). Se
devía ir intacta casi se dentadura no portaba,
había tenido dos maridos anteriores: uno, un
retirado nunca, como los ecipres stonix; y
otro, un gran señor nada de Banco, "que
era una ladrona" decía; dicho por hijo a la
mujer le había con los judíos. Vivía, pero
que entonces era moneda corriente, parece; y

lleva a origin en la facilidad a que por
entonces aparecían los Bancos, desaparición
de donde la plata de los clientes... Bueno,
ningún Banco se llevó la plata de mis abue-
los; y le llevó el comercio local, lo que
la administración; colaboraron mis tíos El
Sín Nombre, y ~~de~~ aunque en esta medida, las
monedas que al lavar las pías, retiraban las
manos en algún soporte de onzas, y la convertían
en los techos, en el que se usaba... Mi abuelo
también dejó una biblioteca, de la cual, muchos años
después de su muerte, en caso de mis tíos Andrés,
el más viejo de los hermanos de mi madre, que
era abogado más el título final, aún se en-
contraron tantos ricos libros del XVIII y prin-
cipales del XIX, que hasta ahora me dan dentro
el recordarlos. Qué capital, ¿verdad, acá!... No
sé lo que se habrá hecho de ellos. Ahí está, ~~en~~ hijo
yo - era el mayor, y tenía 15 años más que mi
madre - más un portamente, en su época, una espe-
cial muy llamada - no es chiste - Seráfico, y me
davía hijos.

Pueden el recordarlos. Me contaron "por los
caminos del recuerdo" del padre transcurrido.
No sé si de los que eran de fuerza, al fin de la vida.
Otro dato: fui un año alumno ^{estudiante} pensionista (no
interna) de las monjas de "l'Immaculée
Conception" (la llamada monjas reales),

por el hábito) para aprender el francés y el
 dibujo: "esto años uno se simultaneó en el
 estudio del Bachillerato. Inglés, alemán (de
 éste no recuerdo casi nada) con algunas partes
 culas. Mi padre quería que estudiara Derecho; y
 me sentía morir cada vez que lo mencionaba. El
 viaje a Alconiti transformó el plan de estudios
 y luego vino el viaje. Mi esposo fue mis único
colega, a esto se añadía, cuando pretendiente
por varios. No sé si aún se continuó en milina
 se distinguía entre pretendiente y novio; me enteré
 es muy clara: el novio se le besaba (lo que
 tenían oculto por ella con tantas prendas de
 vista) Al pretendiente, no. Y mi novio frente
a frente no duró sino semana y media... El resto,
 todo por carta, Dios mío, hasta esto me proce-
 ligidos!... Para un triste estaba bien; pero se le
 podía ver... un orgánico...

Padre oía y lo dirigía. Me contó tan
 sabroso, que se me entreceló algo por el estilo
 que me podía sentir nada. Me di cuenta
 enseguida de los datos que le daba. Padre tenía
 las relaciones que le he considerado, en los últimos
 libros y demás. Mis hijos, de vez en cuando, y un
 undil obispo

J

Mi debia cada vez en pen. Tebale la
 culpa - aunque ello viera remedio - a mi malicia.

VISION DE LA POESIA

Tenía yo seis años cuando, tomando un lápiz, escribí unos versos, los primeros. A los veinte años, recordándolos, reía; hoy se me humedecen los ojos evocando los primeros latidos del corazón de aquella niña inclinada sobre un pedazo de sobre gris. Desde entonces he escrito mucho, quizá demasiado. Pero nunca ha dejado de urgirme hasta el quebranto la pregunta: Por qué escribir poesía, precisamente? Por qué decir en versos, esta tristeza, este desamparo, aquella esperanza? No pudiera decirlo igualmente en prosa?... Y nunca, ni una sola vez, he dejado de contestarme: No, no sería posible. En esta convicción encuentro ya el primero, el más indecible de los misterios poéticos.

Se han dado -y se seguirán dando- muchas definiciones de la poesía. Pero la que más me agrada es: Poesía es el punto de fusión de la imagen. (Creo que es de Pessoa). Definiendo a la poesía-lo indefinible-es lógico que resulte una imagen. Por eso ni esta definición ni otra alguna puede explicar o aclarar el original temblor, la naturaleza del impulso que en algún rincón del espíritu aproxima yesca y pedernal para hacer saltar la chispa irreplicable.

Sólo sé que en la imagen mi ser descompone en etapas su proceso, y a través de ella tengo la sensación de un instante único, exclusivo, sólo mío. Un instante en el cual podría muy bien comenzar el tiempo. Pero-reflexiono enseguida-si ese instante fuese realmente único, ni yo misma podría reconocerme en ese cristal fraguado por el rayo. Toda poesía arraiga en una realidad; una re-

alidad apuntala cada palabra, cada sílaba, cada acento. Una realidad más verdadera que la cotidiana, porque es una realidad recién conquistada y son más verdaderos los mundos nuevos que los ya conocidos. Pero esta realidad no puede ser exclusiva del poeta, porque éste no es un ser fuera del mundo sino un ser en el centro del mundo: la realidad que busca, no le pertenece a él sólo: cierto es que sólo él puede hallarla, pero si él la encuentra, es solamente para que pueda pertenecer a todos. Más todavía: si no perteneciera a todos, tampoco él podría encontrarla. En esa realidad subterránea, como en un espejo oscuro, nos reconocemos y nos justificamos. Poesía ha sido para mí siempre, entrañablemente, eso: justificación. Se dirá que toda literatura lo es. Pero la justificación poética es sustantiva: es la única que nos da-paradiando a Baudelaire-la fuerza de:

...contempler notre âme sans haine et sans dégoût

Poesía es huir de sí mismo, restituyéndose al propio tiempo a la más profunda dimensión; enajenarse y por ello reintegrarse a plenitud del ser; desangrarse hasta la última gota para poder resucitar. Quizá sea ésta última aproximación la que más me seduce. Resucitar. Resurrección lleva consigo una victoria. Y una fuga. Una victoria irreversible para este perenne derrotado. Una evasión para este perpetuo prisionero que es el hombre.

SELECCION DE POEMAS

Kaspar

El sol se escurre entre tus dedos como
la rota yema pálida del día
(pero sabes tú acaso lo que es sol, Kaspar Hauser?)
Frente al mundo te ves como ante un: inmenso sótano
en ruinas, que amenaza desplomarse sobre aquello
que te acompaña y te obedece;
y que aún no sabes
que se llama tu cuerpo.

El cielo puede de un momento a otro sobre ti derrumbarse
y el aire de un instante a otro volverse todo dientes,
y el árbol que se yergue frente a ti golpearte
con un millar de brazos.

Este mundo que ves, Kaspar, tiene otros hombres,
en los que te mirarás sin verte,
y nunca has de saber del todo
por qué a ti se parecen.
Se te parecen, Kaspar Hauser
y sin embargo nunca
tu nombre ha de sonar igual a ti en sus labios.

Este mundo que ves tiene lomas y nubes;
tiene los verdes campos (Qué es verde, Kaspar Hauser?)

Soñaste alguna vez con una flor temblando de rocío?
Soñaste alguna vez con otros ojos?
Soñaste alguna vez un perro? Un pájaro?
O fue tu sueño andar como entre nieblas
detrás del otro que era
el mismo siempre: tú,
desconocido?...

Con qué rostros llenabas las estancias del tiempo?
Qué voces enganchaste en los clavos del alma
para contar con ellas tus horas? Tus latidos
cuántas veces al mundo dieron vuelta sin verlo?...
Qué tiempo fue tu tiempo, Kaspar Hauser?

.....

El tiempo tras de ti, sobre ti, en ti
sin acabar de dibujar tu sombra
se inclina y cierra
como una esfera de cristal negra y vacía.

Esta ternura

Esta ternura

que reboza los huesos y que no encuentra cauce
para llegar hasta los ojos:

este fervor humano

que sazona la sangre y que no logra destilarse
en la lengua;

esta humildad, este valor, esta fe, esta alegría,

esta ansiedad de darse para poder crecer,

que son ascua en el pecho,

y que en la sangre echan

a navegar las boyas de oro de una fiesta fraterna;

y que se agotan todas adentro, sin siquiera llegar

a entibiarnos la corteza:

Esta surgente que borbota a flor de gorja

y muere en barro;

esta bondad, capaz de redimir galaxias

y que termina

engarfiando unas garras que descarnan

hasta el hueso

al prójimo desnudo:

quién los ahoga, quién los pudre, los mutila, los ciega?...

Quién hace que esta llama que soy sólo dé humo?...

El agua que se arrastra

El agua que se arrastra te lleva en sus espaldas
desparramando sus fantasmas
prisioneros y mudos. Fantasmales ahogados,
a cada instante
sumidos y recuperados,
por siempre semejantes y por siempre distintos.
Fantasmas navegantes que en su viaje
interminable
jamás han de llegar al mar, en donde ha muerto
el sueño de su fuga.

El agua quieta mira tu vientre de ballena
azul y tuerta,
y se alimenta como tú
del nocturno plancton inagotable.

... En el espejo, el agua se pone de pie para
mirarte cara a cara,
oh Tiempo.

Estrella que yo miro

Estrella que yo miro y que me miras:

Dicen

que te has muerto

hace millones de años y millones.

Pero tu luz viajera sigue siendo pupila

y me sigues mirando, y yo te veo.

Mirada de cadáver que viaja

ya sin cuerpo. Mirada que prolonga una

historia ya muerta,

Oh mirada insepulta de las cosas que fueron!...

Dulce mirada zombie del espacio!...

Luz sin ascua, llama sin sombra: no serás tú

la imagen

de esta inmortalidad que me obsesiona?...

Te apagarás un día:

y cuál será tu tiempo, que no fue el tiempo mismo

de la estrella que en ti su cuerpo consumía?...

Las palabras

...Pasan a veces, huérfanas de su sombra, por olvidados patios
de la memoria.

Las oigo miro. Dónde

su rostro de metal caliente y rumoroso,

su imán de rosa soleada al mediodía,

de violeta que espera los robadores dedos.
Perdieron su perfil, su tesitura, su consigna
frutal y su mensaje;
son maniqués de alambre de donde cuelgan sílabas
que ya ni dicen nada.
Pasan. Me miran sin reconocermé.
Han olvidado
el cuenco del oído donde bebieron, como tórtolas, un día.

Cuándo empezamos a soñar

Cuándo empezamos a soñar?...

Acaso

cuando empezaron a quitarnos las cosas
que amábamos sin haberlas conocido
El sueño es el mal precio por todo lo perdido
antes que fuera nuestro
El juramento de que fue custodia nuestra boca
para aquel hombre que no vino
La sonrisa que nos quitaron de la cara
como quien borra en la pizarra una ecuación inútil
El incorpóreo beso
que alguien nos ensució con la primer saliva
La luna de la noche huérfana
en la que nos encerraron
de golpe los postigos
Y el llanto que nos enseñaron
que nada compra
y para nada sirve.

ANGEL ORQUIDEA SEXO EXTRANJERA

Me acerco a tí desconocida
la semejante al sexo que alguna vez soñé
 o soñé que hube soñado
y miro en tu follaje aquella enardecida
cabellera
que hubiera sido mía
si yo no hubiese equivocado
durante el viaje
en un recodo imprecisable
mi camino
Me acerco a tí Respiro el soplo oculto
 de tus alas
de disfrazado pájaro
-dicen que eso se llama tu perfume-
escucho en tí el susurro mudo
de enceguecida libélula o de abeja
de auroras para tí sola en tu gruta aéreas
 abiertas
Tal vez también tú erraste tu camino
Debiste ser un ángel y diseñada
 así estuviste
en el album secreto de la Creación
 Recién nacido el viento
arrebato el diseño
y quedaste prondida en esta rama
Tú también como yo
extranjera Extranjera entre las flores las libélulas
los pájaros los ángeles
y yo

EL HUECO

Sólo un hueco en el aire Una gruta en el viento
Una hornacina
abierta a cuantos puntos de la rosa
fanal viajero en el latir del tiempo
Perforador de un túnel de cristales
persiguiendo su molde
para nunca encontrarlo
Sólo un hueco sonámbulo en el viento
Errante centro
imán de los flecheros siderales
Errante hueco catedral del llanto
en la cambiante geografía del sueño
selva y desierto beso y golpe yunque
surtidor de imágenes
chispa que encender quiso el Universo
y no pudo prender la luz pequeña
con que alumbrar el rostro de su muerte

Hoy el aire colmó por fin su ausencia
borró su forma en el vacío del pleno
Eso es ya hoy Un hueco tapiado
un exilio del aire y en el aire
Donde por las ventanas de sus ojos
bajaba a otro misterio el Universo
hoy canta el viento que lo siguió incansable
y no lo conocía

-535-

PIEDRA

Yo no sé si me escuchas O si me ves
o sueñas Creo

que sobre tí peso
pero tampoco estoy segura
-de qué poder estarlo?-
de que me sientas
Pero quizá me sufres
y sé que me sostienes Y que cuando golpeo
tu costado de madre abandonada
de tí surge la luz

Cuando golpeas
mi carne frágil e inerte casi
como el pétalo

de mí surge la sangre
Sangre y luz son entonces

por un tiempo relámpago
hermanas en un reino para siempre extranjero?
Tu luz la sangre con que quizá encendimos
la primer llama en la blancura

de los inviernos sin memoria
La sangre, luz oculta como la tuya Tal vez se encienda un día
en el volcán postrero del espíritu

VIEJA CATEDRAL

Yo el juglar del tiempo

Yo la inventé viviendo

Hiriéndome la lengua en penitencia

y dejando secar al sol el sexo

como se seca el fruto allá en la rama

más alta del olvidado otoño

Sangrando aquí, untando allá de saliva el tablero
transparente del aire

Yo escarbé en las entrañas de la tierra
para que florecieran entre los tallos de mis dedos
rosas en tus cornisas y luces en tus cúpulas
Y transformé mis hombros en recios arbotantes
para elevar tus muros

Lazarillo del tiempo yo te junté los huesos
te di mirada en tus pórticos sedientos
y con mis pies desnudos entibié
las losas de tu atrio

Ahora sobre tu piedra jeroglífica
el tiempo se sostiene como sobre muletas

en tus torres

mientras siguen mirando a lo lejos
en sus cuencas roídas las pupilas
siempre inocentes siempre jóvenes de sus viejos vitrales

INTERPRETACION DE MI CUENTISTICA

Mis cuentos cubren un ámbito de creación distinto del de mi poesía: en ellos se centra, como en mis piezas de teatro, el interés por el mundo circundante, el mundo inmediato; pero así como en mis piezas teatrales ese mundo es transfigurado o transferido a planos abstractos (excepto en alguna pieza como CHE MEMBY CUERA o LA NOVIA DE JOSE VAI) en mis cuentos ese medio, con sus elementos reales, tiene la preferencia en cuanto incitación.

Mis cuentos -cuyo número por lo demás no es muy elevado- en total no pasan hasta ahora de treinta- los dividiré para interpretarlos más cómodamente en tres vertientes.

La primera es la del desarraigo. No es muy numerosa: apenas cuenta con tres relatos; pero tiene presencia obsesiva, por temporadas, en mi espíritu. En ella trato de proyectar los momentos iniciales de la colonia: el hombre -o la mujer- españoles, desarraigados de su mundo y entregados al azar de un ámbito en la cual sólo con la exasperación de todas sus potencias, con angustia y con ansia, prenderán de nuevo -si es que prenden- sus raíces. Sus protagonistas son el hidalgo venido con Salazar, la dama venida con Doña Mencía; el rapaz traído por los mayores. En estos cuentos hay una cierta sublimación autobiográfica -por lo menos así me lo han insinuado y yo no repugno por cierto la interpretación- son un cauce a la angustia lejana de la muchachita desarraigada que fui de un ambiente y un hogar tradicionales, y que trató desesperadamente de ahincar raíces por medio del amor en un medio totalmente nuevo y en muchos sentidos hostil, o por lo menos, antagónico.

La segunda vertiente, la más copiosa (unos veinte cuentos) es la que corresponde al dintorno y sus gentes. Tratar de comprender lo que nos rodea, amándolo: eso es integrarse. Yo busqué esa vía de amor a través principalmente de la mujer; el sexo femenino cuyo destino identifiqué con el mío a través de todas las experiencias de la vida, aun las más diversas y extrañas (recuerdo haber llorado toda una noche después de haber leído un reportaje sobre la suerte de las prostitutas embarcadas en balleneros y cuyos cuerpos flotaban en los helados mares del Sur). Me identifiqué por tanto con el desheredamiento y la resignación de la mujer paraguaya, con la orfandad y desnudez de sus niñas, madres jóvenes, florecillas del camino. Todos los casos de mis cuentos son reales. Ni uno solo hay que no tenga su protagonista en la realidad, y el argumento básico me lo dio también su propia biografía, aunque la elaboración literaria -esté de más decirlo- incorpora e integra detalles con su automático fotomontaje. La nifera Mágica, Manuela, Benicia, han existido, como han existido también los protagonistas varones de los pocos cuentos en que éstos intervienen en esos cuentos, si bien se analiza, la idea de la mujer preterida u olvidada está casi siempre presente.

La tercera vertiente es la de los cuentos fantásticos u oníricos, de los cuales se ha publicado solamente unos pocos (EL ROSTRO Y LOS PERROS). Me resulta más difícil interpretar estos como no sea si los doy como deseo

de eliminar el residuo de angustia irreductible que queda en el fondo de ciertas experiencias vitales; por lo demás la mayoría de esos cuentos han sido escritos sobre el patrón de un sueño auténtico (uno de ellos, el mencionado, inspiró también un cuento de Molinari Laurin, a quien le referí mi sueño). Podría decir que si yo supiese el exacto significado de esos cuentos, posiblemente no los hubiese escrito. En verdad, la única transformación que esos cuentos suponen sobre el sueño original reside en la importancia que en ellos adquiere la impresión final del sueño, dando atmósfera a todos el cuento.

INTERPRETACION DE LA OBRA TEATRAL

También en la obra teatral debo establecer un esquema o división de contenidos, para dar una idea siquiera superficial de ese contenido, tal como yo lo entiendo, que no es necesariamente como pueden entenderlo los espectadores o lectores y por tanto los críticos.

Comenzaré dividiendo las piezas en dos grandes grupos; el de las obras realizadas con Roque Centurión Miranda y el de las mías a sola firma.

Las obras realizadas con Centurión responden a dos vertientes; la de la realidad circundante, bajo una forma inmediata y al nivel popular, y en la que palpita una protesta que del plano humano trasciende al plano social en la mayoría de ellas; y la formada por dos piezas terminadas (AQUI NO HA PASADO NADA, MADRE INMACULADA) y otras inconclusas, donde el ambiente es indeterminado y la tesis o el mensaje, abarcan problemas de proyección humana o social más amplia y que desborda los límites locales.

(Títulos de las obras de la primera vertiente: EPISODIOS CHAQUEÑOS, DESHEREDADO -estrenado en Pilar en castellano en 1944, y traducido luego al guaraní en 1966- LA HORA DE CAÍN, UN SOBRE EN BLANCO, PATER FAMILIAS).

El segundo grupo, o sea el de las obras a sola firma, se agrupan a su vez en varias vertientes, que corresponden a sendas distintas facetas de mi visión personal de los problemas y del enfoque escénico. Para comenzar, está el grupo de las obras serias y el de las obras de contenido cómico o satírico.

El primero, contra lo que se pudiera creer, es el menos numeroso, hay en él siempre una intencionalidad enderezada al plano de los principios humanos básicos: libertad, solidaridad, justicia. En él sólo figura una obra de ambiente local. (AH, CHE MEMBY CUERA). El resto se desarrolla en ámbitos indeterminados, abstractos (EL EDIFICIO, HISTORIA DE UN NUMERO) o apartados en el tiempo (NO ES DE ESTE MUNDO, ALCESTES).

AH, CHE MEMBY CUERA presenta a la mujer paraguaya despojada desde muy joven de esperanza, de fe en el hombre, de dignidad y luego hasta de sus hijos.

HISTORIA DE UN NUMERO es la historia de un hombre cualquiera nacido non en un mundo en el cual todo tiene un lugar señalado. Es una farsa.

NO ES DE ESTE MUNDO es una pieza fantástico-poética, donde se glosa el antiguo pensamiento: el amor verdadero no es de este mundo.

ALCESTES es una refundición atemporalizada de la tragedia de Eurípides, donde se da al mito proyección atemporal y se prolonga la acción para darle un final totalmente distinto.

Más numerosa es la vertiente del teatro cómico, ameno o satírico en el cual figuran farsas (AD ANGUSTA PER ANGUSTA) comedias cortas (QUE GRAN COSA ES EL TELEFONO) teatralizaciones (DON QUIJOTE Y LOS GALEOTES, DON QUIJOTE EN LA VENTA, PRINCIPIO Y FIN DEL GOBIERNO DE SANCHE PANZA, LA TERCERA HUELLA DACTILAR) y alguna pieza larga comedia grotesca como UNA NOVIA PARA JOSE VAI (la única pieza de ambiente local, junto con QUE GRAN COSA ES EL TELEFONO).

Sólo hasta cierto punto se asimilan a este grupo las piezas con rotulo como Teatro de grandes para chicos: EL REY QUE RABIO, AZUD, MAZUD Y KAZUD, EL AVARO, EL PRINCIPE DE ORO. Estas piezas tienen todas un trasfondo fantástico y aunque persiguen aparentemente el entretenimiento, hay en ellas siempre un mensaje ético.

No entran en esta lista las piezas inconclusas, ni tampoco dos de asunto religioso (EL HOMBRE EN LA CRUZ, leyenda de ambiente local; una pieza corta cuyo protagonista es Pedro Apóstol; ni los sketches como MOMENTOS ESTELARES DE LA MUJER).

Debe tenerse en cuenta la fecha en que estas piezas fueron escritas; la mayor parte en una época en la cual el teatro local no había rebasado el costumbrismo patético o un realismo social y de tesis enfático y técnicamente efectista, de psicología convencional y soluciones arbitrarias. Sólo el teatro de Julio Correa había conseguido superar estos niveles y dar una visión realista, a veces poética, otras de un rebelde patetismo y denuncia social.

La intención de actualizar el teatro en forma y contenido se pone de relieve con mayor claridad en EL EDIFICIO (1946) y HISTORIA DE UN NUMERO (1949). Ambas piezas (la última es una farsa) caerán dentro del expresionismo poético, de intención social ambas; de haberse estrenado a su hora, habrían dado al Paraguay contemporaneidad en la línea formal y de contenido con otros países del Plata, adelantándose quizá en algunos años en cuanto a la visión de las vertientes formales.

Mi teatro, con pocas excepciones, no es pues un teatro de protagonista; las ideas tienen en ellas más importancia que la profundización de la psicología. No me interesa principalmente el hombre como portador de un destino particular sino como representante de un destino humano común, de un dolor solidario y de una esperanza compartida. Quizá mi visión del hombre no sea muy optimista; oigo en las grandes catástrofes purificadoras, y tengo una idea no confesada de que ya la humanidad ha pasado en épocas remotas por ciclos lustrales de esta especie. Pero tener fe en el recomienzo es ya no desesperar del todo.

Como se echa de ver también, el realismo tiene poca cabida en mi teatro

en cuanto impulso ordenador; sólo aparece en alguna obra como AH CHE MEMBY CUERA, que es también una de mis pocas obras de protagonista. Prefiero presentar al personaje desde el ángulo del símbolo o del signo. Y mis farsas, que persiguen el lado incurable de la estulticia humana, terminan todas mal. Pero si creo en el teatro, si creo en el espejo, es preciso que crea en alguna manera de enmendar la imagen, aunque sea, como antes dije, a costa de hacer en esta historia humana borrón y cuenta nueva. -----

EL REY SIN SOMBRA

Erase un Rey muy poderoso, que tenía un hijo pequeño. Este Príncipe era un niño muy inteligente y curioso. Salía de Palacio y se paseaba por las calles y plazas y observaba todo. Pronto se dio cuenta de que por donde quiera que iba, la gente y él también, llevaban detrás algo negro que se arrastraba por el suelo, aunque algunas veces tomaba la delantera, y otras se trepaba por las paredes. Además crecía o disminuía según las horas. Preguntó a su padre el Rey:

--Padre y Señor: ¿qué es eso negro que se ve pero no se puede agarrar, que nos acompaña siempre, camina cuando caminamos, se queda quieta cuando nos sentamos, que es larga de mañana y de tarde a mediodía se se esconde bajo los pies?

--Eso se llama sombra --contestó el Rey.

--Pero ¿qué es la sombra?

El Rey lo pensó un poco. Luego dijo:

--La sombra es el pedacito de noche que se queda con nosotros para acompañarnos durante el día.

--Y ¿qué es la noche?

--La noche es cuando las sombras quedan libres, y se juntan en familia.

Cada cosa que le contestaban, dejaba al Principito pensando. Pronto averiguó por su cuenta que su sombra era la única cosa que le seguía gratis y sin tener que mandárselo. Que las sombras de los árboles vivían presas, como ellos, sin poder ir a ninguna parte. Que todo el mundo tiene una sombra; hasta el más pobre tiene la suya. Y puede perderlo todo, todo, menos su sombra.

Finalmente en sus paseos por la ciudad, conoció una plaza donde se levantaba una estatua de su abuelo. Una estatua enorme, de mármol, que tenía, por supuesto, su sombra. Una sombra desconocida que cubría media plaza. A esa sombra se arribaban en verano personas y animales: niños que jugaban, obreros que descansaban, viejitos que salían a tomar el aire, perros cansados. Todo el mundo iba a esa plaza. Era una plaza muy alegre. Pero siempre había por el suelo papeles, latas, cajitas vacías, basura. Eso le molestaba mucho al Principito. Se lo dijo al Rey y éste promulgó muchas leyes sobre el particular: pero nunca se conseguía que la plaza estuviese limpia.

Así, siempre pensando, el Principito se hizo mozo, y le llegó la hora de casarse. Pero cuando el Rey le dijo que tenía que elegir esposa, el Príncipe dijo:

--Padre y Señor: no me casaré mientras no descubra una cosa o un material que en el mundo no dé sombra.

El Rey se escandalizó:

--¿Quiere decir que no te casarás nunca?

--No dije eso. Dije que sólo me casaré después que encuentre ese material.

--Pero si lo encuentras te casarás?

--Inmediatamente --prometió el Príncipe.

--Pues echaré bandos por los cuatro puntos cardinales para ver si lo hallan. Pondré un premio crecido.

Los bandos prometiéndole cinco mil monedas de oro al que trajese noticia de cosas que no hicieran sombra, llegaron a los confines del mundo.

Y empezaron a presentarse candidatos trayendo las más raras e las más tontas soluciones. Un hombre barbado de trazas muy sabias dijo:

--Una cosa que no haga sombra? Un queso dentro de una alacena.

Naturalmente, lo echaron a la calle. Otro dijo:

--Una cosa que no hace sombra? La leche antes de ordeñarla.

Por supuesto, no tuvo éxito. A otros se les ocurrió:

--Algo que no hace sombra? Un hombre en su cama de noche con la luz apagada.

--Una cosa que no hace sombra? La raíz de un árbol.

Tampoco aceptaron estas respuestas.

Otros querían hacerse los ingeniosos y decían:

--Una cosa que no haga sombra? La risa. --O:

--Una cosa sin sombra? El estornudo. --O:

--Una cosa que no tenga sombra? El pensamiento.

Como comprenderéis, estas contestaciones no satisfacían al Príncipe. Y el Rey se desesperaba, porque ya estaba viendo que su hijo no se iba a casar nunca, y nunca habría nietos ni, por tonto, herederos al trono.

Un día llegó a Palacio un chico vestido pobremente, descalzo, pero de cara inteligente y preguntó al portero:

--Es verdad que el Rey da cinco mil monedas de oro a quien le diga de alguna cosa que no haga sombra?

--Es cierto --dijo el guardia, ceñudo. Y qué sabes tú de todo esto?

--Yo sé de tres cosas que no hacen sombra, señor guardia.

El Rey había ordenado que cualquiera que dijese traer una respuesta fuese recibido; así que el guardia, aunque de mala gana, hizo pasar al chico pobre.

--Señor, este chiquitín dice que conoce tres cosas que no hacen sombra.

--Habla --dijo el Príncipe.

--Señor, las tres cosas son: Primera: el agua derramada. Segunda: el aire. Tercera: el cristal.

El Príncipe se quedó estupefacto.

--Pues es verdad! Cómo nadie pensó en eso antes?...

Mandó que le diesen al chico los cinco mil monedas de oro, y enseguida le dijo al Rey.

--Señor y padre, me casaré cuando queráis.

--Gracias a Dios --dijo el Rey.

El Príncipe se casó, tuvo hijos. El Rey se hizo viejo y murió, y su hijo el Príncipe fue coronado. Lo primero que hizo fue levantar una estatua a su padre en la plaza más grande de la capital. La estatua era enorme, bellísima. Estaba rodeada de un hermoso jardín, y había bancos muy cómodos por todas partes. Todo el mundo la admiraba. Esa estatua era de cristal y no hacía sombra, al contrario, destellaba, echaba luz, ella misma. La plaza estaba siempre limpia, muy limpia, porque nadie nunca se acercó a descansar e tomar el fresco en los bancos. Nunca había nadie en ella.

TEATRO PARAGUAYO ACTUAL

Se puede hablar efectivamente de un teatro paraguayo actual?... Difícil construir una reseña coherente sobre esos términos. Más bien cabría referirse a un estado actual del teatro paraguayo. O a una etapa en el demorado camino hacia ese objetivo. Pues si bien en este teatro apuntan hace tiempo los signos de una voluntad de ser, y sobre todo de una densificación de contenido más acorde con el clima humano de hoy, esos signos no diseñan aún el esquema integrado que exige un teatro representativo.

Casi treinta años hace que algunos optimistas, entre ellos quien suscribe, emprendieron jornada en procura de algo que no sabían iba a resultar el gran safari cultural del siglo en este país; ese teatro integrado. Era una época en la cual las experiencias teatrales corrían a cargo exclusivo de las infrecuentes compañías forasteras, o de algún efímero grupo aficionado; y los autores paraguayos padecían hambre y sed de justicia escénica, privados como estaban de actores y escenarios.

Y bien, esa integración no se ha realizado aún a pesar de los esfuerzos y entusiasmos, aunque a partir de 1941 se ^{ha} pudo creer, en algún momento, cercano. En esta tierra pródigo, sólo los frutos de la cultura son reacios a madurar.

Es cierto que tenemos autores, actores y público. Es cierto que existe un Teatro Municipal. Y es cierto que el actual Intendente, General Brites, pone un interés totalmente desusado en la promoción de cultura escénica, con iniciativas importantes, entre ellas la creación del elenco Estable Municipal (E.T.E.M.) y la apertura del Teatro a las compañías, con ~~una serie de medidas que...~~ ^{exención total de impuestos.}

Pero la situación sigue siendo prácticamente la misma, en cuanto a la ansiada integración. Basta observar el nivel en que se mantiene ^{este} año de gracia de los pitecismos especiales, nuestra literatura teatral, obligada a encasquetar año tras año sus producciones que diseñan así, discontinuas, la trayectoria de una expresión acogotada en el momento del más entrañable grito; imposibilitada, por tanto, de superarse y rebasar de una vez la larga fase de insuficiencia que la mantiene al margen de la gran literatura hispanoamericana.

Esta situación, como todo en este mundo, tiene su explicación. Sin necesidad de remontarse una vez más hasta Don Pedro de Mendoza en busca de la madre del cordero (enclaustramiento, pobreza, guerras, revoluciones; plaga histórica en esta tierra pintoresca y brava) bastaría tomar el hilo a partir de 1940, fecha en la cual la promoción literaria así nombrada abre la marcha hacia una contemporaneidad cultural. La primera compañía semiprofesional de vida continuada (la del Ateneo Paraguayo) data de 1941, y a la par de ella también los autores: Jaime Bastard (1890), Roque Centurión Miranda (1900), Josefina Pili (1909), Augusto Roa Bastos (1917), Ezequiel González Alsina (1918). Las obras de este período rebasan ya casi todos el nivel de ~~los anteriores~~ ^{los anteriores}, la tesis o los principios morales establecidos ~~en~~ ^{en} los períodos anteriores; la ambición de una estructura más flexible es patente en más de un caso; pero persiste ~~la~~ ^{la} insuficiente densidad psicológica, y las intenciones de diverso orden siguen incidiendo en el vuelo conceptual. Se estrenan de 1941 a 1946 varias obras. Pero al aumentar su número los autores empiezan a sentir nuevamente la estrechez de las posibilidades de efusión escénica, aunque en conjunto las perspectivas literarias y escénicas son más despejadas. Se ha formado un público bien dispuesto al teatro de valores. Sobreviene entonces (1947) la guerra civil de Concepción,

Este conflicto trajo como secuelas la emigración cuantiosa, la dispersión de las élites intelectuales, el desplazamiento de núcleos provincianos, de cultura indiscriminada, hacia los centros urbanos; la penuria económica en niveles antes acomodados. Todo esto a su vez supuso el receso, definitivo en ciertos casos, de planes y proyectos, al dispersarse los autores, exiliados, absorbidos por otras preocupaciones, o simplemente elencados. Es cierto que la E.M.D.A.E. (Escuela Municipal de Arte Escénico) se abre en 1948 pero en 1949 aparece la primera compañía profesional, la del prestigioso autor Ernesto Blex. La E.M.D.A.E. forma su repertorio lógicamente a base de obras universales o locales de contenido; la compañía profesional brinda un repertorio comercial reidero en base al sinete platense. Mientras la E.M.D.A.E., lucha por elevar el nivel apreciativo en el público como condición esencial para la afirmación de un teatro de valores, el otro teatro arrastra las nuevas plateas, rementes al esfuerzo intelectual exigido por dicho teatro. En escasa ayuda que la E.M.D.A.E. recibe ~~no~~ no le permite hacer frente eficaz a la situación; la ausencia de compañías extranjeras portadoras de un teatro de nivel hace el resto. (Solo tres compañías nos han visitado desde 1948, y en temporadas breves: masistres o cuatro funciones). Hacia 1957 la E.M.D.A.E. comienza a merecer una mayor atención municipal, y sus presentaciones: PANORAMA DESDE EL PUENTE, ANTIGONA, MIGUEL DE MARIANA empiezan a atraerle público. Pero el cierre impuesto en 1960 la hace de nuevo perder posiciones en su tarea docente y aunque en 1964 surgió otra vez, mejorada en rango y posibilidades por el nuevo Intendente, el tiempo perdido se hace sentir.

El éxito del teatro reidero estimula la aparición de autores locales y de un teatro circunstancial, de inspiración local y penetrado por el conservadurismo narcisista. De 1947 a 1964, sólo se estrenan tres obras asimilables al teatro preocupado: CASILDA, de Benigno Villa (1951), EL FIN DE CHIPÍ GONZÁLEZ, de José María Rivera de Matto (1958) y AQUÍ VA EL PASADO NADA, de Reques Centurión Miranda (1960) y Josefina P.M. (1963). Esta última obra escrita en 1941, fue estrenada en 1957, caso típico de la obstrucción sufrida por el teatro de contenido en su camino hacia el público.

A partir de 1960, las compañías comerciales se van multiplicando; signo de éxito y también de su acción de presión sobre los auditorios. Ese aumento sin embargo, amenaza la vida de las mismas, ya que las ~~compañías~~ que actualmente funcionan, han de repartirse el único escenario del Municipal, ~~lo que restringe enormemente sus actuaciones y sus posibilidades económicas por tanto. Algunas compañías desarrollan una labor de captación de tona sensacionalista y espectacular aumentando así la desorientación del público. La ausencia de una crítica eficaz se hace asimismo sentir.~~ y ello restringe enormemente sus actuaciones y sus posibilidades económicas por tanto. Algunas compañías desarrollan una labor de captación de tona sensacionalista y espectacular aumentando así la desorientación del público. La ausencia de una crítica eficaz se hace asimismo sentir.

Pero la historia sigue marchando; aunque amortiguados llegan los ecos de lo que el teatro hace en el mundo y la intransigente actitud de una minoría -autores y críticos- que mantiene desde hace un cuarto de siglo la bandera de un teatro de valores contribuyes. En 1964, al mismo tiempo que se reabre la E.M.D.A.E., una Radio local, CHARITAS, inicia sus concursos de teatro, cuyas bases promueven la inclusión de las obras premiadas, en el repertorio de las compañías. De 1964 a 1966 se han estrenado seis obras serias. Más del doble de las estrenadas de 1947 a 1964. Estadísticamente, el dato conforta.

Como conjunto, las obras estrenadas representan una aproximación creciente a contemporaneidad. Superada la etapa del provincianismo literario, este teatro busca más amplias determinaciones en el asunto y más amplia proyección en el mensaje. Aunque su escaso número no permite establecer vertientes quizá podamos percibir una inclinación significa-

tiva hacia el teatro de conciencia, al cual pertenecen las más de las obras. Mario Hillyer Mora (1924) autor de numerosas obras reideras desde 1950, se ha pasado a la línea preocupada con TESTIGO FALSO (1965) primero, luego con LA PASION DE MAGDALENA SERVIN, donde un diálogo ágil y limpio sirve a una tensión dramática bien llevada y proyectada a niveles ^{diversos} desde la circunstancia local. LA CARRA Y LA FLOR, de José María Rivas (la Mitto) (estreno primero después de doce años de silencio) lleva igualmente a escena la realidad ambiente, aunque su mensaje aspira a perspectivas universales. PROCESADOS DEL SEYEN-
TA, de Alcibíades González Delvalle (1937) es una pieza de sugestiva atmósfera cuyo interés mayor estriba en la ruptura con los tabúes narcisistas al uso. En nivel más limitado por su mensaje está LOS DESARRAIGADOS, de Lucy Spina, que eligió para sus personajes el plano flagrante de las secuelas políticas, desviando el riesgo del tema por el cauce de un envío conciliatorio. No estrenadas pero sí publicadas, hay que mencionar dos obras: COMO LA VOZ DE MUCHAS AGUAS, de Ovidio Benítez Pereira (1933) donde una crisis adolescente instrumenta una estructura expresionista superrealista interesante, y MOMENTO PARA LOS TRES, de Carlos Colombino, ⁽¹⁹⁵⁸⁾ original versión del tiempo-espacio escénico.

Sin embargo, como se ha dicho al comienzo, no nos dejemos llevar por la apariencia. La situación global sigue la misma. Los autores de un teatro de valores han estrenado nueve obras en veinte años; los del otro teatro, más de sesenta. El teatro despreocupado tiene seguridad de estreno; no así el teatro de contenido. Los autores maduran, envejecen, mueren, sin ver su obra en escena. Los más jóvenes ven con angustia prolongarse las perspectivas de estreno, y abríese así ante ellos también el camino del anonimato y el silencio.

Si la obra teatral no está terminada hasta que no ha subido al tablado—y los autores sienten en carne y sangre que ello es así—el teatro paraguayo es hoy por hoy, un teatro por excelencia inconcluso. Y por tanto, desaprovechado. Desaprovechado para los autores que pierden la oportunidad de servir a la auténtica cultura nacional; para los autores, que no obtienen el merecido fruto de ^{su} experiencia para el público, limitado en sus experiencias teatrales al ejercicio del chiste digestivo; para el prestigio de la literatura nacional, tantas veces demorada en conocimiento y reconocimiento, para toma de conciencia dentro, y para prestigio nacional afuera.

LA COCINA DE LAS SOMBRAS

Viaje en el recuerdo, en tres jornadas y varios momentos

<u>PERSONAJES:</u>		LA MADRE VIEJA (personaje real) LA VECINA VIEJA (personaje real)	
MADRE JOVEN VECINA JOVEN VECINA MADURA PADRE JOVEN PADRE MADURO PADRE VIEJO MUCHACHA HIJA NIÑA HIJA ADOLESCENTE	Personajes evocados	HIJA MUJER HIJO NIÑO HIJO ADOLESCENTE HIJO HOMBRE ABUELA GERARDO VOZ RELATOR VOCES DIVERSAS (Masos y Fem.)	Personajes evocados

EPOCA: LA ACTUAL; sin insistir en detalles modernos.

LUGAR: Cualquiera.

DERECHA E IZQUIERDA, las del actor.

La escena representa una cocina comedor amplia, dibujando una L que rodea el cuerpo de las otras habitaciones. En el trazo corto de esa L (lateral derecha, achaflanado, a fin de que el exterior sea visible por la ventana) segundo y tercer términos, la cocina. En ésta, derecha, una piletta, y sobre ella una ventana que al abrirse deja ver una rama de árbol, seca, florida, con hojas, etc., según se indique. Una cocina a gas. Primer término derecha, puerta por la cual se entra del exterior. Sobre la pared frontal del cuerpo de habitaciones, dos puertas; lateral izquierda, primer término otra puerta. Son las de los tres dormitorios: conyugal, del HIJO y de la HIJA, respectivamente.

Las paredes deben ser de un tono neutro, claro, sobre el cual puedan jugar bien las luces distintas eventualmente utilizadas en el curso de la representación.

Entre las puertas de los dormitorios conyugal y de la HIJA, un reloj más grande que los corrientes, sin exagerar; pero debe ser bien visible. Este reloj, la rama que se cruza en la ventana y las luces, requieren toda la atención de escenógrafo y luminotécnico. El cuadrante del reloj aparecerá unas veces con horario y otras veces -las más- totalmente en blanco, señalando y separando en su caso entre sí los momentos reales y los evocados; el péndulo sin embargo se seguirá moviendo visiblemente, aunque su ritmo variará en algún momento siguiéndolo, simbólicamente, el ritmo de las emociones culminantes (angustia, alegría, dolor). Se ven también en lugares adecuados algunos retratos -padre y madre jóvenes, un grupo de dos niños, un retrato de boda; en todo caso, uno por lo menos; el de la MADRE JOVEN (puede ser en colores) bien visible y destacado- Y bien visible también, un calendario, de hojas móviles lo bastante grandes como para que desde la platea puedan distinguirse el mes, los números y los días de la semana.

Habrà también un espejo (no precisa ser de grandes dimensiones) y un sillón (bajo el reloj, al lado de la puerta de calle o en el ángulo que forma el cuerpo de habitaciones con el lateral izquierdo, según convenga al mejor juego escénico). Una mesa comedor no muy

grande, centro primer término, con cuatro sillas arriadas a ella. Un aparador pegado a la internal del cuerpo de habitaciones, o frente a la ventana (no es menester que se vea demasiado) e si queda mejor, al lado de la cocina a gas. Eventualmente, puede no ser necesario.

En las escenas reales, la luz será natural, con las excepciones que convenga. En las evocadas, la luz será de tonos diversos: azul para la alegría, amarilla para la nostalgia dolorosa, gris o violeta para las evocaciones de momentos extremos, etc. Si parece mejor, se utilizará un reflector, que enfocará a los personajes evocados, dejando el resto de la escena en penumbra. En las escenas de la MADRE con las VOCES, la luz podrá ser total, pero de los maticos adecuados. En general, director y realizador disponen acá de toda libertad para combinación de recursos o para la creación personal.

La voz de la MADRE será la suya propia cuando se trate de escenas reales. En las escenas de evocación, si la MADRE está sola, la voz será en *off*; si dialoga con las sombras presentes, las voces serán todas en *off*; pero en ninguna escena evocada, la MADRE mirará a su interlocutor; casi siempre estará de espaldas a él (si hay alguna excepción, se indicará).

Los personajes MADRE, PADRE, VECINA, HIJO, HIJA, es conveniente sean a través de sus transfiguraciones en el tiempo -casi ni es necesario decirlo- los mismos actores. Sólo si las circunstancias lo imponen podrán ser interpretados por actores distintos. MADRE JOVEN puede ser en caso necesario la misma actriz que HIJA MUJER; PADRE JOVEN o HIJO HOMBRE pueden sumar sus papeles en un solo actor. Todo esto reduce mucho el elenco para el reparto.

Los personajes, especialmente la MADRE y la VECINA, pueden incorporar a su caracterización toques secundarios -detalles en vestimenta, peinado, etc.- que den cierta variedad a los diversos momentos de una misma edad, y contribuyan a reforzar la ilusión temporal.

Este juego temporal podría hallar también su expresión a través de máscaras.

JORNADA PRIMERA

VOZ RELATOR (lírica, en *off*, mientras se levanta muy despacio el telón).-

Esta es la cocina familiar. Aquí se prepara el agua grata a la piel del bebé; la tisana para el niño que lloriquea con el tormento de la dentición; el café para el estudiante apurado que empolla hasta el amanecer. Aquí se amasa la torta para el cumpleaños de la niña mimada; se bate el chocolate de la primera comunión. Su calor desentumece los dedos de los escolares en las mañanas de invierno, y arruga las mejillas de las madres inclinadas siempre sobre las cacerolas. El hervor del puchero apaga la canción de la recién casada; el agua de la pileta se lleva las lágrimas calladas del desencanto; las pompas de jabón al estallar son como las bengalas de las ilusiones que se desvanecen. Y aquí la mujer sola, al final de su camino, recuerda a los que fueron su sustancia y su desvelo, ya para siempre ausentes.

La VOZ se ha ido alejando y se desvanece. Se abre la puerta del dormitorio conyugal, y entra la MADRE VIEJA (personaje real) lenta y austera. Viste de gris toda ella. Vieja antes de tiempo;

demacrada, erguida, no obstante. Es como una bandera destrozada pero enhiesta. Su cara, coronada por el pelo de aluminio, es una máscara inmovible, de la cual está ausente toda emoción. (Cuando en escena llora o se estremece, está de espaldas). Sin dureza: simplemente es la máscara del despojo. El despojo definitivo -la muerte- no podrá ya llevarse nada.

Despacio y como quien efectúa un rito vacío de sentido, (esto sirve para toda su actuación) y mientras el reloj marca una hora real -mañana- y un ritmo lento, la MADRE va hacia la cocina. Enciende la hornilla. Llena de agua un caso. Lo pone al fuego. Abre la ventana. Durante unos instantes se queda mirando la rama seca. (El calendario señala un día de octubre).

MADRE.- Ya no volveré a reñir.

Va hacia las puertas de los dormitorios y las va abriendo una tras otra, simplemente como quien abre la puerta de una habitación para que se airee. Abre primero la habitación conyugal.

MADRE (voz en off, levemente monitorea).- Ernesto, se hace tarde.

Pasa a la habitación HIJO; la abre.

MADRE (Idem, con ternura).- Juancito, es la hora.

Se dirige a la habitación HIJA; abre la puerta.

HIJA (dentro, voz aun infantil, alegre).- Mamá, está ya el café?...

Con el mismo paso lento y desmemoriado, la MADRE regresa a la cocina. Vuelca el café de la cafetera o caso de metal en la cafetera de loza; va hacia la mesa y extiende sobre ella un mantel. Del aparador toma una taza, un platillo, una cucharita; pone el servicio de café en una bandeja, va a la mesa y se sienta. Se sirve café. Mira ante sí, fijamente. El pendulo se detiene; el horario desaparece. Luz azul.

Surgiendo cada cual de la puerta que le corresponde aparecen en escena PADRE, HIJA e HIJO. El PADRE sonriendo, va hacia la puerta que da al exterior, y sale. Los HIJOS se acercan a la mesa. Son niños de doce a trece años (el HIJO es mayor). Visten delantales blancos o uniformes colegiales, y ambos irradian salud y alegría de vivir. Toman del aparador sendos pocillos y platillos, y se sirven café (si se prefiere, la escena puede realizarse en pantomima, para evitar dificultades en el manejo de la utilería). Se mueven con ligereza y alegría, se miran entre ojos y miran a la MADRE sonriendo, pero en todo momento sin ruido, como fantasmas que son. La MADRE permanece inmóvil. Apoya luego los brazos sobre la mesa y la frente en las manos. Los otros personajes son los dueños de la escena. Se los oye reír y hablar en voces filtradas (puede utilizarse una cinta magnetofónica).

PADRE regresa por derecha, se dirige a la mesa sonriendo toma el pocillo de la MADRE, bebe de él, lo cual regocija a los hijos.

HIJO e HIJA (felices).- Papá se tomó el café de mamá!...

PADRE coloca otra vez el pocillo delante de la MADRE, la MADRE abandona su actitud, y sigue tomando su café, pues el PADRE, como fantasma que es, no ha podido menguar el contenido. Cada uno de ellos lleva luego su pocillo y platillo a la piletta, de modo que los útiles desaparecen de la vista (a menos que se haya realizado la escena en pantomima) PADRE e HIJOS entran de nuevo en sus respectivas habitaciones y salen enseguida, llovando; el primero, su valija de profesional; los segundos, sus respectivas carteras de estudiantes. Sale primero la HIJA, que besa a la MADRE en la mejilla, suavemente. Luego el HIJO, que la besa en el cuello y le pasa la mano por el pelo. Finalmente el PADRE, que le roza los hombros en un somabrazo, al pasar.

HIJA.- Chau, mami.

HIJO.- Chau, mamá.

PADRE.- Hasta luego, Lina.

Salen, siempre sin ruido. El péndulo reanuda su andar; reaparece el horario. Luz natural, tristonra. La MADRE, que ha personificado todo el tiempo incommovible, a veces con los ojos cerrados, termina de tomar su café y va hacia la pileta llevando la bandeja. En ese momento se encuadra en la ventana el busto de la VECINA VIEJA (personaje real). Su edad es más o menos la misma de la MADRE, algo en ella, no obstante, se rehusa cínicamente a entregarse al tiempo, su rostro, asimismo demacrado y rígido, se descompone a veces, inesperadamente, en una mueca rápida pero bien definida de dolor, de malignidad o de angustia.

En sus coloquios con la MADRE, sobre todo en los evocados, el diálogo tendrá a menudo el carácter de sendos soliloquios paralelos; cada personaje recuerda o comenta por su lado manifestándose más bien que comunicando (lógicamente el tenor del diálogo dará la pauta del cuándo).

VECINA VIEJA.- Buenos días, vecina.

MADRE.- Buenos días.

VECINA VIEJA.- Por fin abrió usted su ventana. Tres días que no se la veía. Estuvo enferma?

MADRE.- No. Pero ha hecho tan mal tiempo!...

VECINA VIEJA.- Sí, verdad? Ha hecho mucho frío. Pero siento bien salir un rato. Hoy es feriado.

MADRE.- Adónde ir?

VECINA VIEJA.- Qué sé yo? A cualquier parte. Con tal de salir de debajo de ese techo que la aplasta a una.

MADRE.- Donde va una, van también sus fantasmas.

VECINA VIEJA.- Hay un modo de exorcizar esos fantasmas... Yo lo conozco...

Quifo casi innoble, casi patético. Muestra, en rápido movimiento, una botella, que desaparece al punto, o se sumida en algún bolsillo.

MADRE (mueve la cabeza).- Yo lo probé una vez. Y luego fue peor. Ellos me esperaban al despertar, doliendo como nunca. Llorando por mí.

VECINA VIEJA (con desaliento).- Tiene razón. No hay remedio.

MADRE.- Parece que no.

VECINA VIEJA.- Usted al menos los recuerda talos como eran, no?... Yo ni eso puedo. No hicieron sufrir tanto, me hacen sufrir tanto, sin haber muerto!... Y así no sé cómo recordarlos. En el recuerdo, me esconden su cara.

MADRE.- Quizá sea más amargo recordarlos así, con todos sus rostros, más ellos mismos que en ningún retrato.

VECINA VIEJA.- Yo sólo puedo recordar los momentos crueles... Sólo esos momentos!... Sólo esos!...

Gesto de infinita desesperación. Desaparece. MADRE la mira alejarse. Sigue su trabajo en la pileta, deteniéndose a ratos.

MADRE.- Recordarlos cuando eran jóvenes, inocentes, felices... Cuando aún el mal no había puesto en ellos su huella oscura. Cuando aún no se habían herido...

La luz gira al azul. El horario desaparece, aunque el péndulo sigue batiendo. VOCES en off, alegres, expansivas.

VOZ HIJO.- Tenemos budín de limón!... Barra.

VOZ HIJA.- Oh, mi vestido verde nilo!... Me lo terminaste, mamá!... Qué belleza!

VOZ PADRE.- Qué hay de ese guiso de pescado, Lina? Traigo un hambre de lobo!...

Música callejera (real) no muy cercana. Rumor de voces, animación, en la calle (reales).

VOZ HIJO e HIJA, a la vez.- Mamá, nos llevas al circo, esta tarde?...

VOZ PADRE.- Lina, hay que armar algo para mañana de mañana. Tengo el día libre!...

La música y la bullanga como de kermesse prosiguen todavía un tiempo, alejándose hasta perderse.

MADRE.- Quién podrá ya darnos la felicidad de hacer felices?... Quién nos hará sentir anticipadas las alegrías de un día festivo?

Asoma a la ventana cabeza de VECINA JOVEN. Peinado provocativo, aire un tanto desafiante. Se está empolvando, espejito en mano, de espaldas a MADRE, al principio; luego se volvéra hacia ella. La rama aparecerá toda florocida.

VECINA JOVEN (frívola).- No hay como el sol del domingo. Es como la monedita de oro nueva que nos dan para promiarnos la semana cuando hemos sido buenos. Yo nunca alcanzaba a ganar la monedita. Nunca era lo bastante buena. Pero me bastaba con el sol!... (Ríe) He visto a su nena hoy. Qué tesoro de orintura. Sana, alegre, cariñosa...

MADRE.- Yo a su edad era así, dicen. Y mayorcita también.

VECINA JOVEN.- Y de mujer seguía siéndolo. Hasta no hace tanto. Cuando se vino a vivir aquí, recién casada. Lo recuerdo muy bien. Era en primavera.

MADRE (como un eco).- Era en primavera.

VECINA JOVEN.- Este tayf estaba loco de flores. (Ambas miran la rama florocida).

MADRE.- Al otro año, con las primeras flores también, llegó al mundo Juan.

VECINA JOVEN.- Ahora ya está hecho un hombrecito.

MADRE.- Se parece a su papá.

VECINA JOVEN.- Su marido sigue tan buen mozo. (Con un guiño).

MADRE.- Sí; apenas ha cambiado desde que nos casamos.

VECINA JOVEN.- Daba gusto mirarlos a ustedes. Tan enamorados.

El reloj, sin horario siempre, apresura su pulso. Luz azul. Por derecha, llegando de la calle, entran, corriendo, MADRE JOVEN (que puede ser la misma que hace luego el papel de HIJA ya mayor)

y PADRE JOVEN (que puede ser el mismo que hace después el papel de HIJO ya hombre) PADRE persigue a MADRE, riendo. La VECINA JOVEN desaparece.

MADRE JOVEN (riendo siempre mientras corre).- No me atraparás, no me atraparás!...

PADRE JOVEN (que también ríe y corre tras ella queriendo atraparla).- A un hombre no se le dice eso, Lina... Se convierte en un león, en un tigre, en un dragón...

MADRE JOVEN (siempre corriendo y riendo).- En un oso!...

Persiguiendo al PADRE a la MADRE, han dado una o dos vueltas a la mesa. Por fin el PADRE atrapa a la MADRE y la abraza. Se besan, furiosamente felices; se miran, entregados a su dicha.

MADRE JOVEN (poniendo una mano en el pecho a PADRE JOVEN, se lleva la otra levemente al vientro).- Espora,

PADRE JOVEN.- Qué pasa?...

MADRE JOVEN.- Me parece que él se ha movido. Protesta!

PADRE JOVEN.- Déjalo que proteste. Me estás olvidando mucho por él...

MADRE JOVEN.- (infinitamente feliz) Celoso!...

PADRE JOVEN.- Celoso como un tigre, como un león...

MADRE JOVEN.- Como un oso!... (Se besan de nuevo) Yo no soy celosa. Por qué seré?

PADRE JOVEN.- Es muy simple: porque no te doy motivo.

MADRE JOVEN (haciéndose la pícara).- Quién sabe!...

PADRE JOVEN (tremendamente serio).- No te lo daré nunca!...

MADRE JOVEN.- Me lo juras?...

PADRE JOVEN.- Te lo juro!...

En la puerta habitación HIJA aparece MUCHACHA (puede ser la misma chica que hace de HIJA, con máscara). Viste como sirvienta de casa decente; vulgar y provocativa. Se muestra ad- lo un instante para desaparecer enseguida. PADRE y MADRE han quedado inmóviles, inexpresivos. Enseguida se ven de nuevo mirándose, sonrientes, los ojos desbordantes de dicha. De pronto una mariposa se posa en la cabeza de la MADRE.

PADRE JOVEN.- Espera un momento!

MADRE JOVEN.- Qué pasa?...

PADRE JOVEN.- Tienes una mariposa enredada en el cabello. Espera. (Se dispone a eliminarla).

MADRE JOVEN (alarmada).- No, Ernesto, no la mates!...

PADRE JOVEN (sorprendido).- Cómo?...

La mariposa ha volado. El PADRE JOVEN, en un salto ágil, casi simultáneo con su exclamación, la alcanza y la aplasta entre sus palmas.

MADRE JOVEN (aponada).- La mataste!...

PADRE JOVEN (sin comprender).- Una mariposa... Qué es una mariposa?... Un poco de polvo, ves?... No tiene importancia... Hay tantas mariposas!... (Ante el gesto apenado de MADRE) No te aflijas!... Mañana caso para tí todas las que quiera. La más hermosas... Con las alas doradas y en todas ellas tu retrato, como una piedra preciosa. Te hago con ellas... Qué quiero que te haga con ellas? Un collar?... Un prendedor?... Un cinturón?... Un tocado!... Eso es!... Un tocado lleno de alas que te haga caminar sin posar el pie en el suelo!...

MADRE JOVEN, reconciliada, sonríe entre un brillo de lágrimas. Desaparecen abrazados por puerta dormitorio conyugal, riendo. **PADRE JOVEN**, con risa plena; **MADRE JOVEN**, con risa contenida. **MUCHACHA** aparece por vez segunda; cruza la escena contoneándose en forma vulgar (no exagerar) y con una sonrisa cínica en el rostro; sale derecha. La risa de **PADRE** y **MADRE**, dentro, termina fundiéndose con un sollozo de la **MADRE VIEJA** (personaje real). La rama florida deja caer gran parte de sus flores. Luz amarilla.

MADRE (voz off).- Eramos tan felices... Cómo pudo hacer aquello?... Cómo pudo hacer aquello?...

VOCES DIVERSAS, en off, distintos planos (persuasivas, frívolas, desdeñosas, etc.).- Tiene que comprender.-Tiene que comprender.-Eso no tiene importancia.-Los hombres son siempre hombres.-Todos hacen lo mismo...

VECINA JOVEN se asoma a la ventana. Con desparpajo.

VECINA JOVEN.- Lo que yo digo siempre. Todos los maridos echan una cana al aire de vez en cuando.

MADRE.- El mío, no!... El mío no!... No es posible!...

VECINA JOVEN.- Todas pasamos tarde o temprano por el mismo trance. Todos los maridos hacen sus escapaditas de cuando en cuando. Es como el descuento de los sueldos. Algo con lo cual hay que contar, para después no extrañarnos de la cuenta...

VECINA JOVEN se vuelve de espaldas; queda inmóvil.

MADRE (siempre en off).- Otros maridos, sí. Otros maridos, sí!... Pero el mío no!... Lo conozco bien. Por sus ojos he entrado tantas veces en su alma!... Es una playa soleada y tibia donde uno puede tenderse feliz a descansar. Yo lo conozco bien!...

VOCES DIVERSAS (como antes).- Lo conoce, dice, lo conoce!...

MADRE (desoladamente obstinada).- Pero ustedes no entienden!... Los otros maridos, sí, es posible, lo acepto. Pero él no... Nuestro amor era algo maravilloso...

VOZ PADRE, off.- Te traeré mañana las más bellas mariposas que encuentre. Doradas las alas y en todas ellas, como una piedra preciosa, tu retrato...

MADRE.- El era diferente!

VOCES DIVERSAS (como antes).- Era diferente... era diferente... era diferente...

VECINA JOVEN (vuelta siempre de espaldas).- Sí. Cuesta creerlo. A mí me costó también. Pero cuanto más pronto nos convencemos, mejor. (Volviéndose de frente). No es mejor tener los ojos abiertos? Sabor de una vez lo que valen las palabras lindas y las promesas de cuentos de hadas?

VECINA JOVEN desaparece. PADRE y MUCHACHA entran simultánea y respectivamente por el foro y por izquierda. Con aire de ocultación y sonrisa cómplice, se reúnen en el centro de la escena, se abrazan.

VOZ PADRE (off).- Qué quieres que te haga con ellas?... Un tocado?... Un tocado lleno de alas que te haga caminar sin poner los pies en el suelo!...

PADRE y MUCHACHA salen derecha, abrazados.

VOCES en off, como antes (duras, compasivas o hipócritamente untuosas, según los casos).- En sus propias narices.-Era un insulto tanta felicidad.-Por qué tenía él que ser distinto de otros maridos?...

MADRE (siempre absorta en su angustia).- Yo estaba en cinta... de las gemelas... Ella era mi muca... Me dijo que iba a salir con su novio...

VOCES DIVERSAS, en off, ríen.

MADRE.- Yo la creía una buena chica...

VOCES en off (cruelles).- A su marido le pareció también buena...

MADRE (con angustia).- Yo la peiné... Yo le presté un vestido mío... Le di un poco de mi perfume... Y ella se fue a la cita con mi ropa, con su pelo oliendo a mi pelo... Cómo pudo!... Cómo pudo!...

Risas en off, de franca burla, que cesan de repente. El reloj, sin horario, rechina, toma un ritmo rápido, luego adopta un ritmo más lento, pero siempre rechinando. Es a modo de un corazón que sufre. (Este juego se podrá repetir alguna vez más en el curso de la pieza, en los momentos de gran intensidad emotiva en la MADRE).

VOCES en off, femeninas.- Lástima de criaturas.

- Fue demasiado fuerte el disgusto.
- Dos niñas.
- Qué bonitas habrían sido!...
- Qué graciosas, caminando cada una de una mano de la madre, como tirando por igual de su corazón!...
- Qué lindo vestirías iguales!...
- De algodón -de seda a flores- de tiras bordadas... de encajes como nubes de primavera!...

MADRE (voz en off).- Lo nuestro fue un espejo quebrado, cuyos trozos no consiguen ya dar la imagen entera. Cuando él se acercaba a mí era cuando más lejos lo sentía. Su cuerpo que antes era como el mío mismo continuando por sitios encantados, ahora se era extraño, no lograba fundirse con el mío. Un aire duro se interponía entre los dos, y su abrazo, que era alegría, se me tornó penitencia.

VECINA MADURA aparece en la ventana.

MADRE (absorta en su pena).- Si los hijos nos acompañaran!... Si cuando el amor del hombre se aloja, ellos se acercaran!... Pero verlos crecer es simplemente ver crecer su egoísmo.

VECINA MADURA.- Así es, vecina. Una se resigna, pensando que al fin y al cabo el marido no lo es todo; que ahí está la familia (irónica): la mazorca, la espiga, el ramo apretado, etc.... Y esperamos. Y nos encontramos al final con que nos hemos pasado la vida haciendo solamente eso: esperar.

Con un gesto de desprecio y dolor, VECINA MADURA desaparece. MADRE sigue atareándose; va hacia las habitaciones entra y sale, cierra las puertas. Va hacia la pileta luego llevando por ejemplo algunas pequeñas piezas de ropa -pañuelos, servilletas, etc.- para lavar. Aparece VECINA VIEJA (personaje real) en la ventana. Lleva un vestido flamante de género muy tieso con volados en los hombros o el cuello, que destacan su vulgaridad y baratura. Luce una peluca de color y peinado un tanto fuera de su edad. La rama, seca.

VECINA VIEJA.- Qué le parece mi vestido?...

MADRE (cortés).- Muy vistoso.

VECINA VIEJA.- Y mi peinado?...

MADRE.- Muy a la moda, no?

VECINA VIEJA.- Me quito diez años; no, quince de encima...

MADRE.- Va de paseo?...

VECINA VIEJA.- No... Sencillamente, quise cambiar un poco. He descubierto que la rutina es lo que de veras nos hace viejos antes de tiempo. Era terrible eso de mirar al espejo siempre la misma figura, si acaso un poco peor... Vieja, me dije: estoy aburrida de verte!... Y me hice este vestido... y me compré una peluca... Y para completar, hoy cambié de lugar todos mis muebles. Hasta los retratos en la pared. También ellos se han de cansar de ver siempre la misma pared enfrente todo el tiempo, no le parece?... Mi marido hacía diez años que miraba el portón del garage de enfrente. No podía ver sino a esos vecinos, cada día más viejos y barrigones, ella sobre todo. Ahora lo colgué de modo que quede viendo el puesto de la alojera de la esquina. Lo que sufrirá, porque la alojera es una chica de quince años redondita como un trozo! (Ríe).

MADRE.- Sí, es tremendo esto de ver siempre lo mismo en torno de una... Pero hay algo peor...

VECINA VIEJA.- Qué es?...

MADRE.- Ver siempre lo mismo dentro de una. Siempre. Y aquí sí que sin esperanza de cambio.

VECINA VIEJA.- Sí... Dentro de una gira y gira la calecita del recuerdo. Dios mío, si me lo hubiesen dicho hace veinte años!... Que había de criar hijos y aguantar marido para quedarme a la postre sola, como el farol de la esquina en un día de lluvia, como una luna en la madrugada, como el árbol ese que ya no echará más ni hoja ni flor!...

MADRE (absorta).- Era mucho pedir, Señor? Era mucho pedir no encontrarme sola al final de mis días?...

VECINA VIEJA.- No quedarse sola justo cuando todos los caminos se vuelven áperos y la noche llega?...

MADRE y VECINA VIEJA (a la par).- Era mucho pedir?...

VECINA VIEJA desaparece. Luz gris. Surge de derecha ABUELA. Figura toda ella de blanco, ingrátida, con una sonrisa sardónica flotando siempre en su rostro -más bien en los ojos que en la boca- MADRE y ABUELA no se enfrentan en ningún momento: dialogan sin mirarse.

ABUELA.- Vivir es estar solo siempre. No lo sabías?...

MADRE.- Cómo cuesta aprenderlo!...

ABUELA.- La soledad comienza en el mismo instante en que se es engendrado. Ser otro, es ya estar solo. Nacer es ausentarse. Nuestro vientro es el molde de la soledad. Nadie puede amar por ti, odiar por ti, llorar tus lágrimas en vez de ti, desangrarse en tu lugar, morir en vez de ti. Cómo querrías que nadie viviese por ti...?

MADRE.- Tú también estuviste sola, mamá?...

ABUELA.- Sola en medio de vosotros: oyéndoos y hablando con vosotros. Deramándose en ternura, estaba sola. Dándoos el seno, estaba sola. Cuando más cerca de mí estabais, era cuando más lejos tocabais el fondo de vuestro corazón ansiando vivir, es decir, alejaros de mí.

MADRE (desesperada).- No se puede vencer esta soledad?... A fuerza de amor?...

ABUELA.- Amar no es vencer la soledad. Es simplemente aceptar estar sola.

MADRE.- No hay remedio, pues?...

ABUELA.- No: pero se puede olvidar que se está sola.

MADRE.- Cómo?...

ABUELA.- Viviendo las soledades ajenas.

ABUELA desaparece. La MADRE va despacio hacia la habitación conyugal, entra en ella, cierra la puerta. Del calendario saca espaciadamente algunas hojas. La MADRE vuelve a salir de la habitación luego de un rato, con algún detalle en la vestimenta que apoye la sugestión de cambio temporal contenida en la caída de las hojas del calendario. Va hacia la cocina, toma un mantel del aparador, lo extiende sobre la mesa, repite más o menos los movimientos del principio de esta jornada, sólo que esta vez lleva a la mesa una cacerola con comida, plato y cubierto, en vez de un platillo y su pocillo. Se sienta a la mesa y come desganadamente, espaciando los bocados. En la luz amarilla se hacen presentes viniendo de derecha, en este orden: HIJA, PADRE e HIJO. HIJA e HIJO han crecido; son ya adolescentes. La reserva, el recelo, se agazapan ya tras sus rasgos juveniles losanos. PADRE MADURO, serio, aire levemente cínico, poco expansivo. Se acercan todos a la mesa, toman platos del aparador, los ponen sobre la mesa, comen en silencio con gestos medidos y hasta vagamente recelosos. Harán por supuesto el menos ruido posible. (La escena puede hacerse, como la anterior, en pantomima).

HIJA.- Otra vez puchero?...

HIJO.- Hubiese comido más fiambre.

PADRE.- Este pan está un poco duro.

HIJO.- Hoy tampoco hay soda?...

MADRE.- La vida está cada día más cara. El diario no alcanza.

HIJA.- Me hacen falta zapatos.

HIJO.- Se acerca la fiesta de fin de curso. Necesito una camisa.

PADRE.- Yo no puedo dar más de lo que doy. Hace rato que los sueldos están congelados.

Terminan de comer en silencio. PADRE, HIJO e HIJA colocan los platos en el aparador o en la piletta, como en la escena anterior (a menos que el director prefiera igualmente la escena en pantomima) y salen por las puertas de sus cuartos respectivos. MADRE va con su plato hacia la piletta. VICINA MADURA aparece en la ventana.

VECINA MADURA.- Cada día las comidas duran menos y el malhumor dura más.

MADRE.- Tienen razón. La comida es más pobre cada vez.

VECINA MADURA.- Es que la ilusión ha disminuido.

MADRE.- La ilusión se alimenta de la variedad. En casa hace tiempo que todo es igual.

VECINA MADURA.- Es fastidioso cuando cambio es equivalente de exigencia.

MADRE (con tristeza).- Piden menos de lo que deberían tener.

VECINA MADURA (con viveza).- Piden más de lo que podemos dar.

MADRE.- Si sacrificándonos consiguiésemos contentarlos...

VECINA MADURA.- Para qué sacrificarnos, si no lo agradecen?...

MADRE.- Hace falta que lo agradezcan?...

VECINA MADURA (vivamente).- Hace falta!... Hace falta!... El que hoy no echa de ver el sacrificio de su madre, no echará mañana de ver el sufrimiento de su prójimo!... (Pausa) Cómo no ven que su madre necesita también tener ilusiones?... Y los maridos?... Ellos sí que son egoístas. Se guardan siempre el bocado mejor. Del sueldo, sobre todo. Cómo, si no, tendrían para sus juerguitas?...

MADRE.- Mi marido no es de esos. Mi marido dedica a su hogar todo lo que gana.

VECINA MADURA.- Está usted segura?... Todo?... En fin, si usted prefiere creerle así...

Risita maligna que se prolonga, con intervalos, hasta el fin del diálogo siguiente. La VECINA se ha vuelto de espaldas de manera que no se ve su expresión.

VOCES DIVERSAS (femeninas, en off, varios matices).-

- No podré ser tapado nuevo este año.
- El sueldo no da para mucama.
- Este cumpleaños no habrá fiestita...
- Hace rato que espero me dé para ir al dentista...

VOCES DIVERSAS (masculinas, en off, varios matices).-

- Vamos, hombre. La mujer no pide sino que se la engañe.
- La mujer más engañada es la que más te quiero.
- No me digas que no sabes manejar a la patrona...
- Acaso no es el marido el que suda para ganar el sueldo?
- La cosa es sencilla... Se ganan quince...
- A la mujer se le dan diez...
- Y los otros cinco... para el gato!...

La risa de la VECINA MADURA, reanudada, se funde con las risas masculinas en off, alejándose. VECINA MADURA se vuelve de nuevo hacia la ventana, con expresión maligna.

VECINA MADURA.- Yo se lo dije! Yo se lo dije!...

Pausa. MADRE y VECINA MADURA miran la rama que aparece ahora desguarnecida casi en su totalidad de flores; casi sólo hojas. De sus habitaciones respectivas salen, cruzando la escena hacia derecha, con los intervalos que el diálogo insinúa, HIJA, HIJO y PADRE.

HIJA (con desgaire; luce vestido flamante).- Estaré en el cocktail del colegio hasta las diez por lo menos. No vendré a cenar.

MADRE.- Ya estrenas el vestido nuevo?... No lo guardas para la fiesta de colación?...

HIJA.- Y si nos morimos antes? (Sale con una pirueta).

HIJO.- Chau, vieja. Vendré de madrugada. Me llevo la llave.

MADRE.- Pero no tienes exámenes mañana temprano?...

HIJO.- Mañana será otro día. A lo mejor el examinador amanece con pape-
ras. (Sale muy eufórico).

PADRE.- Cenaré con el director, Lina. Vendré ya tarde.

MADRE.- No íbamos esta noche al cine?...

PADRE.- Sí, pero como ves, se ha cruzado un compromiso importante. Otro
día será. (Sale).

MADRE va hacia el sillón: se deja caer en él; cierra los ojos.

MADRE.- Antes salíamos juntos a menudo. Hasta hace cuánto... tres años?...
cinco años?...

VECINA MADURA.- Desde hace tiempo mi marido no tiene ya tiempo para lle-
varme a ningún lado. (Mira hacia la ventana).

MADRE.- Ni para traerme una flor... (Evoca) Los tres primeros años, ca-
nastos desbordando flores, semejantes a surtidoras de perfume. Lue-
go, los ramos de claveles o de gladiolos repartidos detrás del ce-
lifón como arbolitos al tresbolillo, para que los pocos parecieran
muchos.

VECINA MADURA (sarcástica).- Después, una rosa tomada al azar de algún
florero al salir de una fiesta...

MADRE.- Y más tarde, ya nada...

VECINA MADURA se vuelve de espaldas. En la puerta, derecha,
aparece apenas, sin acabar a mostrarse, una figura varonil,
GERARDO. Desaparece casi al momento. MADRE, por supuesto,
no lo mira. Se levanta despacio va hacia el espejo. Se mira
en él inmóvil. VECINA MADURA se vuelve otra vez hacia la
ventana.

VECINA MADURA.- La primera cana, verdad?... (Ríe) Yo me la pesqué hace
rato ya. Soy precoz en todo... menos en el desengaño... Pero no
le di cuartel. Me las disimulé con el tizne de la paila... ¡Márgale
usted también, vecina.

MADRE (como para sí).- Cómo se fue la juventud?... Cómo?...

VECINA MADURA.- A la juventud hay que vigilarla en el espejo para que
no escape, vecina... Y nosotras, inclinadas sobre la cuna de los
hijos, la dejamos irse...

MADRE.- Quizá no sea que se va, sino que se traspasa a los hijos.

VECINA MADURA.- Que se las traspasarán a los suyos, y éstos a nuestros
biznietos, y así sucesivamente. Sin que nadie se quede con ella
ni se dé cuenta de que la tuvo, hasta que se le fue del todo, y
llegaron las canas y las arrugas. Qué juego estúpido, donde nadie
gana y todos pierden!...

VECINA MADURA desaparece. MADRE va hacia el propio retrato colgado en la pared. Se acerca y pasa el dedo suavemente por el contorno de la imagen.

MADRE.- Yo fui joven. Yo fui hermosa.

VOCES DIVERSAS, en off (susurrantes).- Joven y hermosa. Así te querían.

- Así era preciso que fueras.

- Para que la destrucción fuese más completa, más perfecta.

- Adónde fue tu juventud?... Adónde tu hermosura?...

MADRE (con tristeza infinita).- Dándoles siempre cita para el día siguiente, para el mes siguiente, para el año que viene...

MADRE va hacia el sillón, se sienta en él, cierra los ojos. Parece dormir.

MADRE.- Le traeré la ilusión de mis zapatos nuevos. Del vestido elegido diez temporadas seguidas en el figurín, y que nunca mandé hacer. El orgullo de mi talla en el cinto vistoso que no pude comprar.

VOZ en off, grave, definitiva.- Bah.

MADRE.- Le traeré mis aros de oro con piedras azules, que iban tan bien con mis ojos.

VOZ idem.- Es poca cosa.

MADRE.- Le traeré mis pulseras de mil dijes, con las que distraía a mi hijita en la cuna cuando lloraba.

VOZ idem.- Chucherías.

MADRE.- Le traeré mi alianza con nuestros nombres juntos: el año, el mes, el día de nuestra boda. Y el anillo de compromiso... Cuando miro sus diamantes, se encienden otra vez las luces en el altar...

VOZ idem.- Qué me importan los nombres ni las fechas?... El tiempo acuña recuerdos, pero no los borra.

MADRE.- Le traeré el raso de mis manos, el nácar de mis uñas.

VOZ idem.- Todas las traen.

MADRE.- Le traeré la tersura de mis mejillas, el brillo de mis ojos.

VOZ idem.- No es bastante.

MADRE.- Le traeré los bailes a los cuales no asistí, las músicas que me llamaron en vano, los días de sol y de narcisos que pasé en la sombra inclinada sobre las cunas pequeñas.

VOZ idem.- Aun no es suficiente.

MADRE.- Le traeré mi último retazo de canción. El último césped hollado en el último domingo de sonrisas.

VOZ idem.- Qué mujer no los ha traído?...

MADRE se levanta, despacio. Por derecha aparece de nuevo, mostrándose esta vez plenamente, GERARDO. Es un hombre maduro, distinguido; sienes levemente canosas, sonrisa suave. Lleva en la mano una rosa. Sonríe mirando a la MADRE, que no le mira; se halla de espaldas, inmóvil. GERARDO desaparece, despacio. MADRE se vuelve cara al público, los ojos cerrados.

MADRE.- Le traigo la última mirada de hombre siguiendo mis pasos en la última acera del último verano.

VOZ de antes, ídem.- Un sueño... Bah.

MADRE (con angustia).- Ya no tengo más nada...

VOZ ídem.- Pues haz cuenta que no trajiste nada.

MADRE se vuelve de espaldas. Un solloso silencioso parece agitarla. VECINA MADURA reaparece en la ventana.

VECINA MADURA.- Así es, vecina. Si una se descuida, se olvidan del todo de que una es mujer.

MADRE.- Si yo recordase que soy mujer, como podría resignarme a continuar por este camino?...

VECINA MADURA.- Sin embargo, es imposible olvidarse de ello una vez para siempre. Se resigna una a puros ensayos y recommienzos y corcovos... y a lo mejor no se resigna nunca... Cómo resignarse a ver cómo se cierra para siempre la puerta que lleva a la alegría y la ilusión de vivir?...

VECINA MADURA desaparece. Pausa. Por derecha entra la ABUELA.

ABUELA.- Todas hemos llorado alguna vez, como tú, nuestros sueños de mujer, a escondidas, como un castigo, en la paz de un crepúsculo en que suben como humo sonoro al cielo las voces de los adolescentes, y acaricia nuestro rostro el aire de gracia del sábado...

MADRE (con desconsuelo infinito, sin lágrimas).- El brilló de mis ojos, el dibujo volador de mis cejas, mi paso airoso, la gracia de mi talle en los pliegues de la gasa... Mi poder decir: mañana estaré aún más linda que hoy... El domingo que viene o tendré un vestido más hermoso todavía... El año que viene me traerá un cumpleaños más dichoso aún que éste...

ABUELA.- Cuando pequeños nos entristecemos ya al darnos cuenta de que la manzana que acabamos de comer nunca más podrá dejar de haber sido comida... que aquella maravillosa tarde de circo nunca más podrá ya ser aplaudida ni repetida... Lo terrible no es no ser más... Lo terrible es no poder dejar de haber sido...

MADRE (obstinada, dolorosamente).- Ha sido inútil la juventud?... Inútil lo soñado?... Inútil, lo cumplido, como lo desvanecido en el tiempo?... Es justo haber visto pasar tanto por nuestras manos y verlas ahora vacías?...

ABUELA retrocede hacia la puerta sin contestar. MADRE domina su dolor: se yergue. ABUELA avanza de nuevo hacia ella.

ABUELA.- Ven a la cocina. En la cocina está el secreto de la felicidad familiar. Cuando endulzas un postre, es el alma de la familia la que se endulza toda. Cuando pones mostaza en la ensalada, avivas el gusto de vivir en el paladar de todos.

MADRE va hacia la cocina enlazada por los hombros por la ABUELA. Queda frente a la piletta, de espaldas al público.

MADRE.- Durante treinta años cociné, fregué, puse olor a agua y sol en la ropa, sabor en el caldo; avivé el paladar con las salsas, desperté euforia con el café, endulcé las bocas con las compotas. Y luego, ya no tuve a mi lado a quién confortar con la frescura de

una sábana recién planchada; nadie a quien llevar el rayo de sol de una salsa o la dulzura de un almibar. Sólo sábanas de enfermo, que nunca pierden su olor cansado; sólo caldo de canceroso, comistrajos secos para un estómago que pudre cuanto recibe.

Se oye dentro el fatigoso acesar de un enfermo.

VOZ PADRE (dentro).- Ah... ah... ah...

ABUELA.- Todavía puedes brindar alivio con una tisana; dispensar la gracia del sueño con un té de azúcar.

VOZ PADRE (dentro).- No puedo dormir... Lina... no puedo dormir...

MADRE (en rebelión abierta).- No hasta, no basta!... (se detiene, sometiéndose) Tienes razón, mamá. Ahora que ya no existes, tienes toda la razón. Para tener toda la razón debemos renunciar a todo, no es así?... Y la muerte es la renunciación total. Pero mientras vivimos, cómo renunciar del todo a todo?... Podemos renunciar a la felicidad, pero no podemos renunciar al dolor!...

ABUELA.- El dolor es una forma oculta de rebelión.

MADRE.- Pero cómo renunciar a él?... Cómo renunciar a él... todavía?...

ABUELA.- Cuál es tu dolor más grande?...

MADRE.- ...No lo sé.

ABUELA.- Serena tu corazón. Disciérne.

MADRE (tras reflexionar un instante).- Tal vez él. Me arrancó la fe en él mismo.

ABUELA.- Pero él mantenía siempre la fe en ti. En tu devoción, en tu equilibrio.

MADRE.- Esa fe no era acaso sólo una manera egoísta de hacerse disculpar?

ABUELA.- Cuando sufría, se refugiaba en ti.

MADRE.- No era ése un modo más cruel de mostrar lo perfecto de su egoísmo; reservar para mí solamente sus momentos de dolor?...

ABUELA.- En el desengaño de todo, en la desilusión de todo, sólo su confianza en ti permaneció siempre intacta.

MADRE (obstinada).- Para regresar pronto en busca de otro desengaño, en brazos de otras mujeres.

ABUELA.- Mujeres que no tenían tu abnegación, ni tu constancia.

MADRE (Obstinada).- Muchachas con el pelo negro, con el pelo rubio, con el pelo teñido de mil colores. Ninguna con las sienes canosas como las mías... Muchachas de piernas satinadas... Las mías ostentaban sus várices como cicatrices de la aventura maternal. Muchachas que reían con toda la blancura de sus dientes... Mi sonrisa de jazmín se la llevaron los dientes de mis hijos...

ABUELA.- Nuestro cuerpo se construye con el robo cotidiano a todo lo que nos rodea... También el tuyo...

MADRE (insiste).- Muchachas de pechos duros... Los míos se derrumbaron amamantando a los hijos... El me destruía, y buscaba pretexto en mi destrucción para alejarse de mí... Recuerdo cuando regresé de su viaje al Brasil, y encontré a Lina ya crecida, alegre y viva...

Yo había estado entregando mi savia y mi sustancia para que él se sintiese orgulloso de ser padre... Y lo único que me dijo esa noche fue: "Cómo te ha dejado..."

ABUELA.- Pero tú eras siempre la madre de sus hijos.

MADRE (rebelada).- Sí, yo era la madre de sus hijos!... Pero una mujer no se resigna a ser sólo la madre de los hijos de un hombre!... Ni ser sólo su confidente, o su enfermera... Una mujer tiene derecho a ser algo más que eso!... Tiene derecho a ser su mujer!... (Pequeña pausa) Yo era la mujer madura pero con el cuerpo aún vibrante. Aun había para mí noches cálidas y amaneceres tiernos. Él bebía en todas las fuentes. Yo sólo podía beber en una, y ésta estaba siempre seca para mí!...

ABUELA va hacia la puerta durante el siguiente parlamento de la MADRE, de modo que, al terminar éste, desaparece.

MADRE (sigue, tenaz, rebelde).- Yo era joven todavía. Si había envejecido antes de tiempo, sólo era por fuera. A pesar de mis canas prematuras y de mi prematura melancolía, yo lo subía, yo lo sentía en mí a cada mañana de sol o en cada noche de insomnio. Yo podía todavía hacer feliz en la cama a un hombre!...

APARECE VECINA MADURA en la ventana.

VECINA MADURA (como un eco).- Todavía podía hacer feliz en la cama a un hombre!...

MADRE (con un matiz de orgullo, pero más púdica).- Sí, todavía!...

VECINA MADURA.- Yo era aun una brasa viva. Con un brillo en los ojos y en la sonrisa que no se resignaba a dejarse borrar.

MADRE.- Algo más que el hueso roído que el matrimonio dejaba de mí en su plato de todos los días.

VECINA MADURA (con desgarró).- Sí!... Algo más que eso!...

MADRE (como confesando a su pesar).- Y hubo alguien que me lo hizo comprender.

VECINA MADURA (bravía).- Y hubo alguien que me lo dijo bien claro!...

MADRE.- Entonces supe cómo suceden esas cosas...

VECINA MADURA.- Y así supe cómo se llega a hacer esas cosas...

MADRE.- Y lo difícil que se vuelve, sin embargo, hacerlo.

VECINA MADURA.- Por qué no hacerlo?... Por qué no?... (con desafío) Por qué no?... Si todos, marido e hijos, te abandonan?... Si tu casa es una tumba?... Has de adorar hasta el fin de tus días unas paredes solitarias?... Arrodillarte mientras te queden fuerzas delante de una cama vacía?... Respetar al hombre que llega después de zambullirse hasta el cuello en la mugre?... Quemar incienso a tu marido mientras él se revuelca con una prostituta?...

Desaparece. MADRE va hacia los retratos. Se mira nuevamente en el propio. Está naturalmente vuelta de espaldas. Por puerta derecha aparece GERARDO con su sonrisa suave en la boca y la rosa en la mano. Mira a MADRE, que no lo mira. Pausa larga. La MADRE mueve la cabeza levemente como negando algo o desesperanzada de algo. HIJA MUJER aparece en la puerta de su cuarto. GERARDO retrocede. Por un momento las tres figuras -el personaje real y los evocados- permanecen en una actitud rígida, inmóviles. Luego

HIJA MUJER avanza, cruza escena, y, pasando por delante de GERARDO, desaparece. GERARDO se vuelve de espaldas a la MADRE y sale despacio. MADRE va hacia la mesa, saca del cajón una boina amarilla, la mira un momento; cuando está guardándola, aparece en la ventana VECINA VIEJA (personaje real). MADRE termina de guardar la boina, va hacia la piletta.

VECINA VIEJA (que ha visto a MADRE guardar la boina).- Duele todo como el primer día.

MADRE.- Como el primer día.

VECINA VIEJA.- Quién le hubiese dicho, no?

MADRE (sordamente).- Sí. (Pausa).

VECINA VIEJA.- Era un hombre fino, distinguido.

MADRE (en un eco).- Fino, distinguido...

VECINA VIEJA.- Lo recuerdo como si lo tuviese delante.

MADRE.- El pelo apenas canoso, en las sienes.

VECINA VIEJA.- Los ojos claros...

MADRE (susurra, como un confesión).- Durante un tiempo, cuando creí estar en cinta nuevamente, después de lo de las mellizas, llegué a pensar que me gustaría que el que naciera tuviese sus ojos.

VECINA VIEJA.- Era tan educado... Delicado.

MADRE.- Cinco años seguidos me saludó el día de mi cumpleaños con un canasto de flores... Siempre eran rosas. Aun me parece sentir su perfume. (Pausa larga).

VECINA VIEJA.- Y ninguna otra cosa?...

MADRE.- Nada más.

VECINA VIEJA (con un guiño vulgar, que no alcanza sin embargo a ser ofensivo).- Ahora ya se puede decir todo, no?... Ni un beso?... Ni una carta?...

MADRE (ambiguamente).- Ni un beso, Ni una carta.

VECINA VIEJA (tras breve reflexión).- Sí... Teniendo en cuenta lo que luego pasó, mejor que fuese así.

MADRE.- Sí, mejor que fuese así. (Pausa larga).

VECINA VIEJA.- Cómo pudo suceder aquello?

MADRE (se encoge levemente de hombros; calla)

VECINA VIEJA (con rebeldía).- En fin... mientras dura, bien está, no? Usted puede recordar algo grato. Yo... Gustavo no me mandó nunca flores... Nunca hubo nada romántico... Quizá ni amor hubo de mi parte... Pero yo tenía que demostrarme a mí misma, siquiera una vez, que yo valía para algo más que para las sobras!... Y no me arrepiento!... Lo hice! Lo hice!

MADRE.- Yo no lo hice... Yo no lo hice!...

Imposible decir qué retine más en el grito de la MADRE; si el orgullo de no haber claudicado o el remordimiento de no haberlo hecho.

ESTA ES LA CASA QUE JUANA CONSTRUYO

Comedia Dramática en Cuatro Actos (el cuarto dividido en tres cuadros)

EPOCA: Actual. El primer acto:

junio 1941
segundo; cinco días después
tercero, 1945
cuarto, 1947

LUGAR: Asunción.

PERSONAJES: (por orden de aparición):

José Luis, 10 años
Na Eudisia, vieja vendedora
Juana Sosa, 36 años
Perla, 14 años
Nené, 17 años
Buby, 6 años
Sta. Celé, maestra
Coco, 18 años
Dr. Saturnino Bastián, abogado y político, 45 años.

ACTO PRIMERO

CUADRO I

La escena representa la primera pieza de una casa corriente y no nueva; un poco alejada del centro. Muebles, pocos y feos. Mesas, un aparador; un espejo, una mecedora; un par de reproducciones de gatos o flores colgadas de las paredes. Pared foro, sobre aparador o puerta, un reloj. El sillón o mecedora es feudo del Dr. Bastián. Sobre el aparador, un juego de café. Una lámpara, pantalla de papel japonés.

En un rincón un nicho. Derecha de la casa, un jardincito cerrado a su vez a la derecha por alta pared; la calle tras una muralla bajita y en ella portón. Al fondo la calle o, si se quiere, un descampado. Puerta izquierda, primer término (interior) derecha jardín y por ella, a calle corre foro, también puerta calle..

Día claro de junio. De mañana, cosa de las nueve.

ESCENA PRIMERA

JOSE LUIS, JUANA Y NA EUDISIA

El levantarse el telón, sólo está en escena JOSE LUIS, quien, sentado a una mesita, se ocupa muy aplicadamente en armar algo: un avión, quizá; cuyo modelo desplegado tiene ante sí. A poco aparece por izquierda, entrando por el portón hasta puerta derecha NA EUDISIA. Es una anciana flaca, de ojos negriscos y grandes; rostro atabacado que es como una inmóvil máscara de madera. Los cabellos,

absolutamente blancos, alborotados en torno al rostro, hacen de ella un fantasmal negativo fotográfico. Lleva una canasta con yuyos y algunos huevos y frutas. Su voz suena como cacharro de barro, rajado.

ÑA EUDOSIA.-¿Buen día, la señora. (Pausa. Silencio) ¿Buen día, la señora.

JUANA.-(Dentro) Ya voy. (Entra por izquierda, va hacia derecha. Es una mujer de 36 años, regordeta, con marchitos rústicos de una gran belleza y cierta distinción en el lenguaje y modales conserva algo de su antigua posición social. (Los hijos hablan ya un castellano de giros más populares) Va, si no desaliñada, con todas las muestras de quien, llena de trabajo, no tiene tiempo que dedicar a sí misma.) Buen día, Ña Eudisia.

ÑA EUDOSIA.-¿Buen día, la señora. Traigo caspiquy, tapecus, tupasycañty.

JUANA.-No preciso, Ña Eudisia. Nunca tomo yuyos.

ÑA EUDOSIA.-¿Jha batatilla...

JUANA.-No, Ña Eudisia.

ÑA EUDOSIA.-¿Jha mamón?...

JUANA.-No me gusta el mamón, Ña Eudisia. Pero a los chicos sí. Te voy a comprar dos o tres. Estos tres.

ÑA EUDOSIA.-Sí, la señora. (Siempre la misma voz de humildad incolora) ¿Jha coco?

JUANA.-No por hoy, Ña Eudisia. Toma. (Dándole unos pesos) Si hubieses traído naranjas. Tráeme naranjas, te compraré.

ÑA EUDOSIA.-Sí, la señora.

JUANA.-¿Mañana. Una docena o dos.

ÑA EUDOSIA.-Sí, la señora.

JUANA.-Pero hoy nada más.

ÑA EUDOSIA.-Sí, la señora. (Se acomoda de nuevo la canasta sobre la cabeza y se va; JUANA la mira irse moviendo la cabeza compasivamente)

ESCENA SEGUNDA

JUANA Y PERIA

PERIA.-(Ha entrado derecha, con las últimas palabras de Ña EUDOSIA, linda la cabeza en una toalla) Todos los días lo mismo. Qué lata. Nunca se acuerda de lo que a uno le gusta o no le gusta. (Ve los mamones) No sé cómo compraré esta basura.

JUANA.-Se los compré, mi hija, porque me da lástima: enferma, cansada y cargando esa canasta de miseria sobre la cabeza...

PERIA.-Y cuando le da su ataque y se pone a gritar, Dios me libre. (Ha estado dando vueltas a los mamones, buscando el más apetitoso) No como uno, mamá?

JUANA.-Cómelo, mi hija. Para eso los compré.

PERIA.-(Toma un mamón y sale foro. JOSE LUIS, que ha recogido sus cosas en una caja, toma el otro mamón y sin más ceremonia, sale también, por izquierda, cortándolo ya con una navajita)

JUANA.-José Luis! Dónde vas?

JOSE LUIS.-Ahí en lo de Carlucho. Tengo un problema con mi avión. Voy a consultarle.

JUANA.-Bueno, pero vuelve pronto. Hoy es cumpleaños de papá. Hay que felicitarle.

JOSE LUIS.-Eh?... Sí mamá.

JUANA.-Voy a cocinar pollo.

JOSE LUIS.-Pollo?... Viva!... (Sale foro o derecha, como quiera)

ESCENA TERCERA

JUANA; luego NENE y BUBY

(JUANA arregla unos vasos en el aparador. Entra NENE foro llevando de la mano a BUBY)

JUANA.-Cómo tardaste. Qué dice el doctor?...

NENE.-Nada. Quiere que siga tomando el mismo remedio. Las vitaminas esas de la receta. Y si no mejora un poco en ocho días, quiere que le llevemos otra vez.

JUANA.-Habré que comprar más vitaminas, entonces. Anda, Nené, hazle tomar un vaso de leche. (NENE y BUBY salen izquierda. JUANA vuelve a buscar en el cajón, encuentra algo, cierra el cajón y sale también izquierda, vuelve a entrar con un jarrón y unas ramas verdes, que deja sobre el aparador. Entra CELE por foro)

ESCENA CUARTA

JUANA Y CELE

CELE.-(Trae un bolsón muy pulcro con verduras) Aquí me tiene de vuelta.

JUANA.-Ay, qué bien. Encontré todo?...

CELE.-Todito. Es una suerte, porque a veces el mercado está que es una lástima. Aquí tiene. (Poniendo el bolsón delicadamente sobre el aparador) Lechuga

b bien fresquita, tomate, apio, papas, remolacha, perejil. El pollito, cuando quiera. No le voy a matar hasta que lo mande buscar. Espere, este paquete es de mi compra. (Sacando del bolsón algo envuelto en una servilleta)

JUANA.-Luego, en cuanto venga el doctor, mando a buscarlo.

CELE.-Y aquí tiene la cuenta y estos noventa pesos... Son cincuenta de gasto, Por los aritos me dieron ciento cuarenta. Al peso. No hubo otro modo.

JUANA.-Sí, ya se sabe: las piedras no las cuentan. Y sin embargo, eran unas crisólitas muy finas.

CELE.-Son unos aprovechados... pero también, cómo se harían ricos, si no?... Eran unos aritos muy lindos. Toda la vida quise tener unos aritos de crisólita. Pero la vida ha ido pasando, y ahora una es vieja; los aros no lucen más.

JUANA.-Tampoco yo los habría vendido si no hubiese necesitado... era lo último que me quedaba de lo que me llevé de casa cuando salí... He tenido que venderlos para poder hacer algo hoy... es el cumpleaños del Doctor, sabe? (BUBY entra por foro, sale izquierda, va la calle)

CELE.-Dígame, doña Juana; estaría luego por casualidad un poco libre Coco?... quisiera pedirle un favor, sabe?...

JUANA.-No está en este momento. Salí temprano. Le estoy esperando... En cuanto venga... Anda mucho fuera de casa por ahora. Hasta descuida un poco los estudios.

CELE.-Sí? Parecía tan juicioso.

JUANA.-No, si no es que haga nada malo. Solo que a mí no me gusta mucho... (Baja la voz) Vende revistas, sabe?... Si el papá se entera, a lo mejor se enoja. Pero él quiere ganar dinero. (Confidencial) El último par de zapatos se lo compró él mismo con la platita que ganó.

CELE.-Eso es muy bueno, si se encarrila bien, Doña Juana. Además se ve que es buen hijo. Y José Luis?

JUANA.-A José Luis le ha entrado un berretín loco por la mecánica, y anda todo el día armando cachivaches.

CELE.-Déjole que haga, Doña Juanita; así se antretiene. Además, la mecánica es una gran cosa. El otro día lei que es el trabajo del porvenir. Bueno, ya que no me manda nada más, me voy. No puedo quedar mucho tiempo fuera de casa... Están por llegar los alumnos.

JUANA.-Luego le mando a Coco. Muchas gracias por todo, señorita Celé.

CELE.-De nada. Para eso somos vecinos. (Sale derecha a calle)

ESCENA QUINTA

JUANA y NENE; luego COCO

(Al salir CELE, JUANA revisa ligeramente el contenido del bolsón. Cuando está por sacar algo, entra NENE por izquierda)

NENE.-¡Há!...

JUANA.-Sí?...

NENE.-Esta tarde tenemos una fiestecita en el curso. Quiero ir bien paqueta.

JUANA.-(Queriendo bromear) Cómo no, querida. Tienes para elegir... El vestido de fondo blanco con motas verdes y el de motas verdes con fondo blanco.

NENE.-(Quejosa) El mismo vestido siempre... Cuando tendré uno nuevo?... (Pausa)
Al menos me pondré los aritos de crisólita. Me los prestás, verdad, mamá?

JUANA.-(Cohibida) No los tengo más, hijita. Los vendí esta mañana. (Como la chica se muestra consternada) Necesité dinero, sabes? (Entra GOCO calle, deja sobre el aparador unas revistas. Se queda hojeándolas)

NENE.- Los vendí... Vendí los aritos de crisólita... Tanto que me prometía que me los iba a regalar cuando termine el bachillerato.

JUANA.-(Atormentada) Nené, hoy es el cumpleaños de tu papá... Perla y tú estáis queriendo pedirle plata... Yo quise ofrecerle algo rico... Así estaría mejor dispuesto para complacerlos...

(NENE sale foro lagrimeando)

ESCENA SEITA

JUANA y GOCO

GOCO.-(Se vuelve hacia la madre) Así que se salió con la suya. Vendí su aro por fin.

JUANA.-(Con timidez apenada) Sí, Coco, los vendí.

GOCO.-Le dije que no vendiera, que yo iba a traerle la plata... Para qué entonces me he ido a pasar frío toda la madrugada allí frente al despacho... Mire, aquí tiene cuarenta pesos (los pone sobre el aparador).

JUANA.-(Conmovida) Sí, hijo querido; pero...

GOCO.-No hay pero ni pero. Ya le he dicho hace rato que voy a dejar mis estudios, voy a trabajar, para que no precise más pedirle plata a ese tipo.

JUANA.-Coco, es tu papá.

GOCO.-Qué papá ni qué papá. En qué se ve que es mi padre?... Ni el apellido de él llevamos. Si quiere que yo lo respete por papá, tendría que darnos el apellido por lo menos. Cómo va saber nadie de quién somos hijo... Y si es por la plata... todo el tiempo estamos pasando necesidad... ni Nené ni yo alcanzámos para nuestros estudios; siempre pasando vergüenza en el colegio... Perla anda con un tapado que parece la capa de la miseria, no hay medicinas para Buby, usted no tiene zapato que ponerse y ahora vende su arito para adular a ese... a ese... (se le amuda la garganta)

JUANA.-(Con angustia) Coco, tú no comprendes...

COCO.-Que no comprendo, que no comprendo... Usted todo el tiempo repitiendo eso... Se cree usted que tenemos siempre cinco años... pero ya tengo diez y ocho... y vengo sufriendo mucho desde criatura... así crece uno de prisa.

JUANA.-(Alarmada) Sufres, hijo?... Qué te pasa?... Cuéntame.

COCO.-Para qué le voy contar, mamá?... Son muchas cosas que usted ni imagina. Y no le voy contar para que se preocupe más todavía... Pero le voy decir de una vez, me da rabia que haga sacrificios por un tipo que está por darle la patada...

JUANA.-(Herida) Coco, qué manera es esa de hablar a su madre?...

COCO.-Perdone mamá. Yo no la quise ofender, es porque la quiero... ya van como diez personas que me han dicho que el doctor afila y hasta me dijo ayer alguien que se casaba pronto...

JUANA.-No hay que hacer caso de esas cosas, hijo. La gente es mala, anda siempre queriendo hacer sufrir a los demás.

COCO.-No crea, mamá. La gente habla de balde muchas veces, es cierto. Pero algunas veces dice la verdad. Mire, para que se dé cuenta...

ESCENA SEPTIMA

JUANA, BUBY, JOSE LUIS, SATURNINO

BUBY.-(Entra de la calle, derecha, corriendo) Mamá, ahí viene papá. (JUANA trata de componerse; COCO mete la plata en el fondo del cajón del aparador, y sale feroz) Voy a tomarle los paquetes. Seguro que trae alguna cosa linda para nosotros. Ya le pedí muchas veces. (Sale de nuevo derecha y entra a poco por derecha con SATURNINO, a cuya mano se prende, sin mucho entusiasmo por parte de éste.)

SATURNINO.-Buenos días. (Es un tipo grande, retacón, con rasgos amulatados. Se ve su raíz ordinaria en gallo y lenguaje, aunque va bien vestido y rezumando bienestar. Trae en la mano izquierda varios paquetes; en uno se adivinan botellas. Los deja sobre la mesa, BUBY acude a ellos entre esperanzado y curioso)

JUANA.-(Acogedora) Hola, Saturnino.

SATURNINO.-(A BUBY que parece disponerse a rasgar el envoltorio, soco) Deja eso, mitá.

JUANA.-No sea curioso, Buby. Es feo, una criatura curiosa. (SATURNINO reúne los paquetes en un montón, como algo que no debe tocarse) Ayuda a tu papá a sacarse el sobretodo. (SATURNINO se sienta en el sillón) Tomarías un vaso de agua fresca? Tengo agua de yuyos, como te gusta.

SATURNINO.-No, gracias, no tengo sed. Vine no más a traerte la platita como siempre. (Le da un sobre. JUANA lo revisa, con parsimonia)

JUANA.- ...Mil pesos.

SATURNINO.-Qué, no está justo?... Quinientos del alquiler, quinientos para la comida y la luz.

JUANA.-Sí, sí. Pero...

SATURNINO.-Querrías más, seguro? Siento mucho, pero este mes no puedo. Tengo muchos gastos... El mes que viene...

JUANA.-(Disimula su descontento) SSabes, los chicos precisan tantas cosas... Y como no se compran a su hora, se van juntando. (Ante el gesto poco propicio de él) De veras no quieres un refresco?...

SATURNINO.-No. Me voy enseguida.

JUANA.-(Disimulando su descontento) Pero la última vez me dijiste que hoy te quedarías a comer.

SATURNINO.-Sí, pero tengo mucho quehacer. Antes de mediodía tengo que ver al Ministro. Acaban de darme un puesto muy importante...

JUANA.-Sí, ya lo leí en el diario. Eres un personaje. Te felicito. Estoy muy contenta. Por eso mismo. Y hoy es tu cumpleaños... Había preparado un menú especial, platitos de tu agrado... Voy a cocinar un pollo como a tí te gusta siempre, y ensalada de frutas...

SATURNINO.-Qué lástima. En fin, otro día será.

JOSE LUIS.-(Entra por derecha, la caja bajo el brazo) Buen día, papá, felicidades (con efusión simpática)

SATURNINO.-Hola. (JOSE LUIS, ante la acogida poco efusiva, vacila un momento; luego sale izquierda)

BOBY.-(Que ha curioseado en el paquete, con temor reverencioso) Whisky, mamá, whisky.

JUANA.-Cálllese. (Entran por izquierda PERIA y NENE)

ESCENA OCTAVA

DICHOS, PERIA y NENE

JUANA.-(A PERIA, al pasar) Felicita a tu papá. (A NENE) Felicítalo.

NENE.-(Convencional) Felicidades, papá.

PERIA.-Felicidades, papá. (Le besa en la mejilla, SATURNINO se deja besar. Ve los paquetes) Para nosotros, papá?...

JUANA.-Calla. (Desencanto de PERIA) Dónde está Coco?...

PERIA.-Salíó por los fondos. (Rápida al oído de JUANA) Le pediste para mi tapado?...

JUANA.-(En voz baja) Todavía no. Espera. (Alto) Nené, anda, prepárale a tu papá un aperitivo. Perla, llama a Coco; Que venga a saludar a su papá.

(PERLA y NENE salen, JOSE LUIS entra izquierda, sale por derecha, calle)

ESCENA NOVENA

SATURNINO, JUANA, BUBY: luego COCO

BUBY.-(Con reverencia, canturrea) Whisky... whisky... (Pasa su mano por el bulto de las botellas)

JUANA.-Deje eso, Buby. No se haga repetir. Vaya, traiga sus notas para mostrarle a su papá...

BUBY.-(Sale corriendo foro)

JUANA.-(Con tímida sonrisa) Como tardas tanto en venir, siempre hay alguna novedad...

BUBY.-(Regresa triunfal) Aquí está. Mirá, papá; todo ochos y nueves.

SATURNINO.-(Distraído) Sí... muy bien, muy bien.

JUANA.-Esas son sus notas del trimestre anterior, sabes? Iba lo más bien en sus estudios, pero este mes no ha ido a la escuela. No está bien, el pobre. De eso quería hablarte, también.

COCO.-(Entra foro, hoseo) Buenos días. (SATURNINO lo mira, él se desentendiende y se apoya en el aparador hojeando las revistas)

ESCENA DECIMA

DICHOS, más NENE

NENE.-(Entrando con un vasito en un platito) Aquí está el aperitivo. (Se lo ofrece a SATURNINO. Este lo prueba apocados, lo deja sobre la mesa. NENE, otra vez, rápido al oído de la madre) Le pidió ya para mis libros?

JUANA.-Por qué no le pides tú misma? Anda, animate.

NENE.-(Vacila y al fin se resuelve) Papá... no tendrá por ahí unos pesitos?

SATURNINO.-En?... Para qué?...

NENE.-Ya estamos en el segundo trimestre y todavía no tengo ni la mitad de los libros y útiles que necesito...

SATURNINO.-(Frunciendo el ceño como quien hace una importante concesión busca en el bolsillo. Saca unos billetes arrugados) Tomá a ver si podés arreglarte con esto...

NENE.-(Cuenta; con helada desilusión) Veinte pesos... Papá no alcanza, ni para nada.

SATURNINO.-Y qué querés que haga. Ya le dije a tu mamá... tengo muchos gastos este mes. El mes que viene, quizá. Con el sueldo nuevo...

NENE.-(Rezonga) El mes que viene... El mes que viene. A buena hora.

BUBY.-(Canturrea) Whisky, whisky...

JUANA.-No tomas tu aperitivo.

SATURNINO.-No está rico (NENE, herida, vuelve la espalda)

JUANA.-(Solicita siempre, sin indignidad) Quieres que le ponga más caña?... Más limón?...

SATURNINO.-No, no. Cómo me hace sufrir este zapato nuevo.

JUANA.-BUBY, venga a descalzar a su papá. Mené, traiga un poco de agua caliente, para que su papá se lave los pies. Al fuego hay una pava. (NENE sale, de manifiesta mala gana) Coco, dónde está el talco?...

COCO.-I yo qué sé. (Sale foro, de mal talante)

JUANA.-Pero, Coco... (Comprende sin embargo, el estado de ánimo del hijo)

SATURNINO.-(Hosco) Tu hijo se está volviendo demasiado impertinente.

JUANA.-(Tímida) Es la edad, Saturnino.

SATURNINO.-El otro día me encontré en la calle, y no me saludó.

JUANA.-Seguro que no te vio.

SATURNINO.-Qué no me va ver. Mala educación, no más.

JUANA.-A lo mejor ibas acompañado. Y como una vez te molestaste por eso...

SATURNINO.-No; estaba solo. Bueno; procuré enseñarle, que no me falte al respeto.

JUANA.-(Paciente) Sabes bien que todos tus hijos te respetan...

SATURNINO.-Hasta ahí no más. Me parece que vos no les enseñás muy bien...

JUANA (Herida) Saturnino...

SATURNINO.-Bueno dejemos eso... (NENE entra trayendo una palangana de agua; la pone, sin gran solicitud, bajo los pies de SATURNINO; a una indicación muda de la madre sale de nuevo. BUBY se ha cansado de acariciar los paque-
tes y remoloneando sale foro)

ESCENA UNDECIMA

JUANA y SATURNINO

JUANA.-Está bien el agua?...

SATURNINO.-Sí... más o menos.

JUANA.-Ay, tendría que enviar a buscar el pollo, o si no, avisar que no lo necesito. De veras no te puedes quedar? Nos daría tanta alegría. (Está casi a punto de llorar, se sobrepone) Hace meses que no te quedas a comer. Los chicos están ilusionados.

SATURNINO.-De veras digo que no puedo. (Pausa. Cambia de acento) Ahora que no están los chiso, querría decirte algo... Recordás que hace un tiempo querías cambiarte de barrio?... He encontrado una casa que te va gustar... y tiene patio grande, como vos pedís siempre... vas poder tener gallinas, patos...

JUANA.- (Interesada) Ah, sí? Y dónde?...

SATURNINO.-Allá por la Recoleta.

JUANA.- (Perdiendo interés) Me te parece un poco lejos del centro, Saturnino?...

SATURNINO.-Que yo sepa, a vos no te interesa mucho el centro... Siempre me le estás diciendo.

JUANA.-A mí no me interesa para nada; pero los estudios de los chicos...

SATURNINO.-Los estudios de los chicos?... Bueno, se les cambia de colegio.

JUANA.-A esta altura del año?... Además, por ese barrio no hay colegios. Hasta el Nacional, es largo el camino; y hasta el Nacional de Niñas, ni se diga... Ya es heroísmo el de Coco para ir todos los días a pie hasta el Nacional, desde acá.

SATURNINO.-Sí es cierto... Pero a los chicos les gusta caminar.

JUANA.-Desde allá, la distancia es larga; demasiado larga ya, te digo; no es como para andar a pie. Y los ómnibus cuestan plata...

SATURNINO.-Sí pero en cambio ganás con las comodidades de la casa... Tiene terreno con frutales, sabés?... Ese también es economía. Mirá, voy darte unos pesos mensuales para el tranvía de los chicos. Qué decís?...

JUANA.-No puedo decidirme así de pronto, Saturnino... Hay que pensar en muchas otras cosas; que Mené es ya señorita... y que tiene que ir y venir... y que no conviene cualquier vecindad para una hija tuya...

SATURNINO.-Bueno, yo al fin y al cabo es porque usted me dijo tantas veces que le gustaría tener una casita así y así... y yo por complacerles... (Se manifiesta enojado)

JUANA.- (Contemporizando) Sí comprando, comprando, Saturnino... Claro que una casa así me encantaría. Pero ya te digo lo que hay con los chicos. Si fueses un poco más cerca... Además ahora... ahora no me conviene ir así tan lejos del centro. Por unos pocos meses al menos.

SATURNINO.-Qué querés decir con eso?

JUANA.-Y ya la vez pasado te lo quería decir... pero no me diste ocasión. Nos visitas poco, y siempre de prisa. (Silencio. Con reparo) Va a venir otro, sabés?...

SATURNINO.-Otro qué?...

JUANA.- (Cohibida) Y... otro...

SATURNINO.-Ah... (La mira. Pausa. Asnoro) Qué cosa. Así que te descuidaste. Ya te dije, no parece, que no quería más historias.

JUANA.-Y... ya sabes, Saturnino. Las cosas...

SATURNINO.-(Que quería levantarse, pero tiene los pies metidos en el agua: se seca nervioso y se dispone a calzarse) Qué desastre. (Pausa, mientras se calza. Rechaza la palangana, que se vuelca) Eso hay que arreglarlo.

JUANA.-Qué querés decir?...

SATURNINO.-Que hay que arreglarlo. A mí no me conviene. Y a vos tampoco. (Silencio) Oíste?... Hay que arreglar eso.

JUANA.-(Con calma repentina) Sí, tenés razón. Sería bueno arreglarlo todo. Ahora es un buen momento.

SATURNINO.-¿Estás de acuerdo?

JUANA.-Siempre lo estuve, Saturnino. Desde que Coco entró en la escuela. Los chicos crecen. Y especialmente cuando hay niñas... Mené va al colegio, hace amistades...

SATURNINO.-Y que las haga. Hay que hacer amistades en la vida.

JUANA.-No me entiendes, Saturnino. Ellos tienen derecho a un nombre, como todos los hijos nacidos de un amor honrado.

SATURNINO.-(Sigue atándose los zapatos. Oscuro) Ah, ya. Volvemos a lo mismo.

JUANA.-Porqué te extrañas que vuelva a lo mismo? Es el derecho de mis hijos.

SATURNINO.-Ustedes las mujeres andan siempre con prisas, y la prisa es mala cosa.

JUANA.-Prisas, Saturnino?... Son diez y nueve años. Y si no fuera por los chicos; no te mencionaría el asunto. Por años, ni te abrí la boca. Hace un tiempo no más que te hablo de eso, porque no es posible ya dejar de lado el asunto. Ya lo estás viendo, los chicos crecen, y esto de no llevar el apellido del padre, les amarga mucho.

SATURNINO.-No tienen por qué preocuparse. Un día de estos voy al registro civil, y los reconozco a todos de una plumada... Para hacer las cosas yo no necesito más que decidirme...

JUANA.-Lo debes eso a tus hijos, Saturnino. Si los quieres un poco, al menos.

SATURNINO.-(Se hace el enojado; en plan oratorio) Si no los quisiera cómo los iba seguir atendiéndolos tantos años? Pero esto de que me hablaste recién hay que arreglarlo mi hija. Primerito que nada.

JUANA.-(Teniendo lo que va a oír) En qué forma, Saturnino?...

SATURNINO.-Ustedes las mujeres lo saben de sobra. De los gastos no tenés que preocuparte. No puede pasar de quinientos pesos. Menos... Cuatrocientos y pico... Yo lo pago.

JUANA.-(Se rebela, sin alarde) No lo voy a hacer, Saturnino.

SATURNINO.-Si usted no lo hace, no me va ver más. Ni usted ni los chicos.

JUANA.-Serías capaz de abandonar a tus hijos así, Saturnino?

SATURNINO.-(Desvía la vista) Usted no piensa bien las cosas, parece. No ve que eso no le conviene con los chicos ya tan grandes?

JUANA.-Saturnino, yo hice ya un gran pecado cuando me fui contigo, siendo como soy católica, lo sabes bien. Pero esto no lo puedo hacer. Es demasiado.

SATURNINO.-Es necesario que lo entiendas, Juanita.

JUANA.-(Con decisión) No, Saturnino: eso no. Prefiere cualquier cosa, ¿yes?...
(Le vuelve la espalda y va hacia foro)

SATURNINO.-(Variando de táctica) Bueno, bueno, no te enojés. No hay por qué. Mirá: vamos transar. Vos hacés lo que te pido y yo les reconozco a los chicos enseguida. Qué decís?...

JUANA.-De modo que para que cumplas tu deber con los hijos crecidos, yo tengo que matar al que está por venir?

SATURNINO.-No se trata de eso... Se trata de comprensión mutua, Juanita. Yo trato de comprender lo que significa para tí la conveniencia social de los chicos y vos tratás de comprender la inconveniencia y la molestia que quiere decir andar teniendo hijos a esta altura de la vida.

JUANA.-No tengo más que treinta y seis años, Saturnino.

SATURNINO.-Bueno sí, pero yo me había hecho ya la idea de que Buby sería el último. Comprendé, Juanita. Un chico más representa más gastos, y hay que cuidar a los que ya están crecidos, ocuparse de su salud, su porvenir... Ya hay bastante problemas con cinco... Vos lo ves... no se les puede dar todo lo que necesitan...

JUANA.-A propósito de eso, ya te dije que Buby está enfermo. No puedes dejarme algo para medicina?

SATURNINO.-Ya viste que no traje plata, Juanita. No tenés por ahí una farmacia que te fie? Luego yo te mando la plata. (Como ella no contesta) Mira, el domingo te traigo plata sin falta y si ya están bien preparada el pollo. Estás de acuerdo?... (Ella no responde) Tenés que ser razonable, Juanita. La vida es una cosa complicada. (Pausa) Mirá: si vos no tomás en cuenta mis sentimientos, pues no te quejés si yo tampoco me doy prisa en complacerte.

JUANA.-Eso parece venganza, Saturnino.

SATURNINO.-Hay un refrán que dice "Amor con amor se paga"... Vos decís siempre que me querés...

JUANA.-Te lo demostré, Saturnino. Nadie mejor que tú lo sabe.

SATURNINO.-Y bueno, yo lo reconozco, hiciste sacrificios... Pero a veces hay que hacer algún sacrificio más para conservar lo que se ganó con los sacrificios de antes.

JUANA.-(Con penosa irresolución) No sé, Saturnino, no me acabo de decidir. Me duele demasiado; sólo pensarlo me duele.

SATURNINO.-Vámonos, decidite. Vos me das el gusto y yo te doy el gusto. En unos días todo arreglado. Y luego hacemos una fiesta, algo de úpa. Para celebrar lo de los chicos. Ya no tendrán por qué preocuparse.

JUANA.-.....

SATURNINO.-Mirá Juanita. Yo también sé tener corazón duro.

JUANA.-(En leve desdén) Lo sé.

SATURNINO.-Pero no es por corazón duro que te pido eso. Es porque a todos nos conviene. A vos, a mí, a los chicos. Qué decís?... (Dominando su impaciencia) Decidite!

JUANA.-(Con angustia) Está bien, Saturnino. Aunque lo hago con todo el dolor de mi corazón. Con tal que cumplas con los chicos.

SATURNINO.-Ni qué hablar, ni qué hablar. De acuerdo, entonces? Yo voy a hablar con esa señora, Na Natí. Sabés ya dónde vive?. Espera voy a anotar acá. (Anota en una hojita que da a JUANA, arrancándole previamente el membrete) Vos podés ir a verla el martes. Y ese mismo día todo arreglado, esa señora es un as. Está?

JUANA.-(Venciendo su última lucha) Está bien, Saturnino. Y que Dios no nos castigue. (Pausa)

SATURNINO.-Así que estamos de acuerdo. (JUANA solo responde con su silencio pasivo) La semana que viene, va a ser una semana de gusto para todos. No te vas arrepentir... (Silencio. Toma su sobretodo, lo pone) Decime no tenés aquella fotografía que me hice sacar con vos y con los chicos en Caacupé aquel día de la fiesta hace tres años?...

JUANA.-Sí... Por qué me lo preguntas?

SATURNINO.-Porque se me ocurrió llevarla para mandar hacer una ampliación. Es la única que tenemos, no?

JUANA.-(Reacciona de su dolorosa pasividad, ante la presunta insinuación afectuosa) Una ampliación... Qué linda. Sí, es la única foto que tenemos juntos en todos estos días y siete años... En color quedaría muy bonita. Los chicos sa-
lieron preciosos. Buby sobre todo.

SATURNINO.-Es una buena idea. En colores...

JUANA.-(Busca en el cajón del aparador) Aquí la tenía... Ahor no la encuentro. Dónde se habrá metido? Ayer no más... Aquí está. Es una linda foto. Va a quedar bien. Estará pra el domingo?

SATURNINO.- De sobra.

JUANA.- Tráela sin falta. Nos va a alegrar a todos. Y te prepararé el pollito que no te pude hacer hoy.

SATURNINO.- Eso es.

JUANA.- (Tímida) Y, Saturnino, si pudieras traer un poco de platita. Mené precisa libros. Perla necesita un tapado. Buby tiene que tomar medicinas. Para mí no te pido nada, ni para Coco ni para José Luis, pero...

-576-

SATURNINO.-Está bien. Atenderemos a todo eso el domingo. Pero vos no te olvidés de lo que te dije. Hoy mismo de siesta le hablo a la Nati.

JUANA.- (Resignadamente) Está bien, Saturnino. (Sale SATURNINO. JUANA, sola, se lleva en instintivo ademán angustiado, la mano al vientre)

T E L O N

577

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

a) General

- Abadie-Aicardi, A. "Acerca de los orígenes históricos de la conciencia nacional paraguaya" Revista Interamericana de Bibliografía, Montevideo, Vol. XVIII, N° 5, s/f.
- Abrams, M.H. El espejo y la lámpara. Buenos Aires. Nova. 1962.
- Amando Levy-Valensi, E. El tiempo en la vida psicológica, Alcoy. Edit. Marfil. 1966.
- Amaral, Raúl. Paraguayos del 900 y argentinos del 80. Asunción. Edic. Comuneros. 1978.
- - - - - "Modernidad cultural del Paraguay". Alcor. Asunción. N° 13, Julio-agosto 1961.
- - - - - "El novecentismo paraguayo". Comentario. Buenos Aires. Julio-agosto 1968.
- Anderson Imbert, E. Historia de la literatura hispanoamericana México. T. II. F.C.E. 1954.
- Arrom, José Juan. Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Bogotá. Instituto Caro y Cuervo. 1977.
- - - - - "Perfil del teatro contemporáneo en Hispanoamérica" Hispania. Bogotá. Vol. XXXVI, 1. 1953.
- Ayala, José Antonio. "Biografía política". Panoramas México. N° 8. Marzo-abril 1964.
- Ayala Queirolo, V. Historia de la cultura paraguaya. Asunción. Escuela Técnica Salesiana. 1969.
- Baciu, Stefan. Antología de la poesía latinoamericana. Albany. State University of New York Press, T. II. First edition. 1974.
- Bareiro Saguier, R. "Encuentro de culturas" América latina en su literatura. México. Siglo XXI. 1976.
- - - - - "El criterio generacional en la literatura paraguaya". Revista Iberoamericana. Pittsburg. Vol. XXX, N° 5, Julio-diciembre 1964, págs. 293-303.
- - - - - Le Paraguay. París. Bordas Etudes. 1972.
- - - - - "Situación de la literatura paraguaya contemporánea" Cahiers des Ameriques. París. N° 1. Arts et Litteratures 1968.
- Béguin, Albert. El alma romántica y el sueño. México. F.C.E. 1954.
- Benedetti, Mario. Letras del continente mestizo. Montevideo. Alfa. 1967.
- Benítez, Julio Pastor. El solar guaraní. Asunción. Edic. Nizza. 1959.
- Benítez, Luis G. Historia cultural. Asunción. El Arte S.A. 1966.
- Bilbao, José Antonio. "Rememoración literaria" Epoca. Asunción. Año 5, octubre-noviembre 1968.

- Borges, Jorge L. Borges oral. Barcelona. Bruguera. 2ªed. 1980.
- Brook, Peter. El espacio vacío. Arte y técnica del teatro. Barcelona. Ediciones Península. 1973.
- Buzó Gómez, Sinfiriano. Índice de la poesía paraguaya. Buenos Aires. Americalée. 1959.
- Campos Cervera, H. Ceniza redimida. Buenos Aires. Edit. Tupã 1950.
- Cardozo, Efraín. Apuntes de la historia cultural del Paraguay. Asunción, C. San José. T. II. 1963.
- Casaccia, Gabriel. La Babosa. Buenos Aires. Losada. 1960.
Los exiliados. Buenos Aires. Edit. Sudamericana. 1966.
- Castagnino, Raúl. Tiempo y expresión literaria. Buenos Aires. Nova. 1967.
- Centurión, Carlos R. Historia de las letras paraguayas. Buenos Aires. Editorial Ayacucho. T. III. 1951.
- - - - - Historia de la cultura paraguaya. Asunción. Biblioteca O. Guerrero. Tomos I-II. 1961.
- Ciplijuskaite, B. La soledad y la poesía española contemporánea. Madrid. Insula. 1962.
- Dauster, Frank. Historia del teatro hispanoamericano. México. Ed. de Andrea. 1966.
- - - - - Ensayos sobre teatro hispanoamericano. México. Secretaría de Educación Pública. 1976.
- Debicki, Andrew. Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Madrid. Gredos. 1976.
- Del Saz, Agustín. Teatro social hispanoamericano. Barcelona. Labor. 1967.
- De Vitis, Michael. Parnaso Paraguayo. Barcelona. Edit. Maucci s/f.
- Díaz Plaja, G. El arte de quedarse solo y otros ensayos. Barcelona. Edit. Juventud. 1935.
- Eliade, Mircea. El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición. Madrid. Alianza Editorial. 1972.
- - - - - Mitos, sueños y misterios. Buenos Aires. Fabril 1961.
- - - - - Imágenes y símbolos. Madrid. Taurus. 1975.
- Feito, Francisco. El Paraguay en la obra de Gabriel Casaccia. Buenos Aires. Fdo García Cambeiro Ed. 1977.
- Fell, Claude. Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea. México. Sep. Setentas. 1976.
- Ferrater Mora, José. El ser y la muerte. Madrid. Aguilar. 1962.
- - - - - El sentido de la muerte. Buenos Aires. Edit. Sudamericana. 1947.
- Franco, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona. Ariel. 1975.

- Fromm, E. El arte de amar. Buenos Aires. Paidós. 1977.
- - - - - El miedo a la libertad. Buenos Aires. Paidós. 1974.
- Granda, Germán de. El español de Paraguay: Temas, problemas y métodos "Estudios Paraguayos". Asunción. Vol. VII. N°1; julio 1979, págs. 9-147.
- Grossmann, Rudolf. Historia y problemas de la literatura latinoamericana. Madrid. Revista de Occidente. S.A. 1972.
- Guanes, Alejandro. De paso por la vida. Paraguay. Imprenta nacional. 1936.
- Heidegger, Martín. El ser y el tiempo. México. F.C.E. 1951.
- Jiménez, José Olivio. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970. Madrid. Alianza Edit. 1971.
- - - - - Cinco poetas del Tiempo. Madrid. Insula. 1964.
- Laín Entralgo, Pedro. La espera y la esperanza. Hª y teoría del esperar humano. Madrid. Revista de Occidente. 1957.
- Lorenz, Günter. Diálogo con América Latina. Barcelona. Pomaire. 1972.
- Mainer Baqué, J.C. Atlas de la literatura latinoamericana (S. XX). Barcelona. Jover. S.A. 1971.
- Maldonado, Silvio. El Paraguay. F.C.E. 1952.
- Marcos, José Manuel. El ciclo romántico modernista en el Paraguay. Asunción. Edit. Criterio. 1977.
- Marías, Julián. Sobre Hispanoamérica. Madrid. Ediciones de la Revista de Occidente. 1973.
- Morosoli, Juan José. La soledad y la creación literaria. Montevideo. Edic. Banda Oriental. 1971.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México. F.C.E. 1976.
- Pérez-Maricevich, F. La poesía en el Paraguay. Asunción. Edit. Centenario. 1969.
- - - - - La poesía y la narrativa en el Paraguay. Asunción. Edit. Centenario. 1969.
- - - - - "Prólogo" a Crónicas del Paraguay. Buenos Aires. J. Alvarez Editor. 1969.
- - - - - "Prólogo" a Breve antología del cuento paraguayo. Asunción. Comunerros. 1969.
- - - - - "Estudio preliminar" a Sombrero Kaa y Cuentos. Asunción. Edit. Centenario. 1969.
- - - - - Poesía y conciencia de la poesía en el Paraguay. Asunción. Epoca. 1967.
- Plá, Josefina. Cuatro siglos de teatro en el Paraguay (1544-1964). Asunción. Municipalidad de Asunción. 1966.
- - - - - "Contenido humano y social en la narrativa" Panoramas. México. N°8, marzo-abril 1964.
- - - - - "El teatro en el Paraguay" Cuadernos Americanos. México. Año XXIV. Vol. CXLI, julio-agosto 1965.
- - - - - "A los cuarenta años de 'Juventud'". Comunidad. Asunción. N°584. 1969.

- - - - - "Aspectos de la cultura paraguaya. Literatura paraguaya en el siglo XX" Cuadernos Americanos. México. Año XXI Vol. CXX; enero-febrero 1962, págs. 68-90.
- - - - - Obra y aporte femeninos en la literatura nacional Asunción. Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos. 1976.
- - - - - Apuntes para una historia de la cultura paraguaya Asunción. Talleres Zamphirópolis. 1967.
- - - - - El espíritu del fuego. Biografía de Julián de la Herrería. Asunción. Imprenta Alborada. 1977.
- - - - - El barroco hispano-guaraní. Asunción. Edit. Centenario. 1975.
- - - - - Las artesanías en el Paraguay. Asunción. Comuneros 1969.
- - - - - El grabado en el Paraguay. Asunción. Alcor. 1962.
- - - - - Historia y catálogo del Museo de Bellas Artes.
- - - - - "A treinta años de Vya Raity" Signos. Asunción. N°6. Octubre-diciembre 1974.
- - - - - "Visión de la poesía" Poesía=Poesía. Buenos Aires. N°17, abril 1964.
- Plá, Josefina. / Meliá, Bartomeu. Bilingüismo y tercera lengua en el Paraguay. Asunción. El Gráfico. 1975.
- Plá, Josefina. / Pérez-Maricevich, Fco. "Narrativa paraguaya: recuento de una problemática" Cuadernos Americanos. México. Año XXVIII. No. 4. Julio-agosto 1968.
- Ponce, Fernando. Introducción al teatro contemporáneo. Madrid. Edit. Nacional. 1969.
- Priestley, J.B. El tiempo en la vida psicológica. Madrid. Aguilar. 1966.
- Rama, Angel. "Un paraguayo mira al hombre" Marcha. Montevideo 7/VIII/1959.
- Roa Bastos, A. El trueno entre las hojas Bs. Aires. Losada 1953.
- - - - - Hijo de hombre. Buenos Aires. Losada. 1971.
- - - - - Yo el Supremo. Buenos Aires. Siglo XXI Edit. 1974.
- - - - - Las culturas condenadas. México. Siglo XXI América Nuestra. 1978.
- Rodríguez Alcalá, Hugo. Historia de la literatura paraguaya. Madrid. Ediciones S.M. 1971.
- - - - - Historia de la literatura paraguaya. México. Edic. de Andrea. 1970.
- - - - - Literatura paraguaya. Asunción. Comuneros. 1971.
- - - - - Narrativa hispanoamericana. Madrid. Gredos 1973.
- - - - - Ensayos de Norte a Sur. México. Ediciones de Andrea. 1960.
- - - - - Sugestión e ilusión México. Universidad Veracruzana. 1967.
- - - - - Korn, Romero, Guirales... México. De Andrea. 1958.
- - - - - "Augusto Roa Bastos y El trueno entre las hojas" Revista Iberoamericana. Pittsburg. Vol. XX. N°39, marzo 1955.
- - - - - "Sobre la poesía paraguaya de los últimos veinte

- años". Revista Hispánica Moderna. Nueva York. Año XXIII; Nos 3-4. Julio-octubre 1957.
- Rodríguez Alcalá, José. Antología paraguaya. Asunción. Talleres Nacionales de H. Kraus. 1910.
- Rodríguez Sardiñas, O./Suárez Radillo, C.M. Teatro Contemporáneo Hispanoamericano. Madrid. T.I. Escelicer 1971.
- Rosales, Luis. El contenido del corazón. Madrid. Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación. 2ª ed. 1978.
- - - - - Poesía reunida. Barcelona. Seix Barral. 1981.
- Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Barcelona. Seix Barral 1979.
- Sánchez, Luis Alberto. Reportaje al Paraguay. Asunción. Edit. Guaranía. 1949.
- - - - - Escritores representativos de América. Madrid. Gredos. 3ª Serie. Vol III. 1976.
- Sánchez Quel, Hipólito. Triángulo de la poesía rioplatense. Buenos Aires. Americanalee Editores. 1953.
- Sciaca, Michel F. La libertad y el tiempo. Barcelona. Edit. Luis Miracle S.A. 1967.
- Solorzano, Carlos. Teatro breve hispanoamericano contemporáneo. Madrid. Aguilar. 1970.
- Suárez Radillo, C.M. "Tema y problema en el teatro hispanoamericano contemporáneo" Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid junio 1958.
- - - - - Temas y estilos en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Zaragoza. Ed. Litho Arte. 1975.
- - - - - Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Caracas. Equinoccio. 1976.
- Torres Riosco, Arturo. Nueva historia de la gran literatura iberoamericana. Buenos Aires. Emecé. 3ª ed. 1960.
- Unamuno, Miguel de. Del sentimiento trágico de la vida. Madrid. Espasa-Calpe. 1976.
- Vallejos, Roque. La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional. Asunción. Edit. Don Bosco. 1967.
- - - - - Antología crítica de la poesía paraguaya contemporánea. Asunción. Edit. Don Bosco. 1968.
- Velázquez, Rafael. Breve historia de la cultura en el Paraguay Brasil. Editora Littero Técnica de Curitiba. 1966.
- Vivanco, Luis Felipe. Introducción a la poesía española contemporánea. Madrid. Guadarrama. 1957.
- Vossler, Karl. La poesía de la soledad en España. Buenos Aires. Losada. 1946.
- Wey, Walter. La poesía paraguaya Historia de una incógnita. Montevideo. Biblioteca Alfaro. 1951.

- Zubizarreta, Carlos. Acuarelas paraguayas. Buenos Aires. Espasa-Calpe. S.A. 1940.
- - - - - Cien vidas paraguayas. Buenos Aires. Edic. Nizza. 1961.
Zum Felde, Alberto. Indice crítico de la literatura hispanoamericana. México. Edit. Guaranía. 1959.
- - - - - La narrativa hispanoamericana. Madrid. Aguilar. 1964.

b) Metodológica

- Alonso, Amado. Materia y forma en poesía. Madrid. Gredos. 1955.
Alonso, Dámaso. Poesía española. Madrid. Gredos. 2ª ed. 1952.
Artaud, Antolin. El teatro y su doble. Buenos Aires. Edit. Sudamericana. 3ª ed. 1976.
Bachelard, Gastón. La poética del espacio. México. F.C.E. 1965.
- - - - - El aire y los sueños. México. F.C.E. 1958.
Baquero Goyanes, M. ¿Qué es el cuento? Buenos Aires. Esquemas. 1967.
Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". Comunicaciones N°8. Buenos Aires. Tiempo contemporáneo. 1970.
- - - - - Ensayos críticos. Barcelona. Seix Barral. 1966.
- - - - - El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos. Buenos Aires. Siglo XXI Editores S.A. 1973.
- - - - - "Elementos de semiología". Comunicaciones N°4. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 1970.
- - - - - El placer del texto. Buenos Aires. Siglo XXI. 1974.
Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid. Gredos. T.I-II. 6ª ed. 1976.
- - - - - El irracionalismo poético. Madrid. Gredos. 1977.
Bobes Naves, Mª del Carmen. La semiótica como teoría literaria. Madrid. Gredos. 1973.
- - - - - Comentario de textos literarios. Madrid. Cupsa. 1978.
- - - - - Gramática de "Cántico". Madrid. Cupsa Edit. 1976.
Bremond, Claude. "El mensaje narrativo". Comunicaciones N°4. Buenos Aires. Edit. Tiempo Contemporáneo. 1970.
Castagnino, Raúl. Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo. Buenos Aires. Nova. 1974.
- - - - - Teoría del teatro. Buenos Aires. 1962.
- - - - - El análisis literario. Buenos Aires. Nova. 1967.
Coulson, Graciela. "El texto ausente o Notas a propósito de algunos relatos hispanoamericanos". Cuadernos Americanos. México. Año XXXVIII Vol CCXXIII, marzo-abril 1979.
Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Madrid. Labor. 1969.
Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético. Madrid. Gredos. 1974.

- Coseriu, Eugenio. Principios de la semántica estructural. Madrid. Gredos. 1977.
- De Aguiar e Silva, V.M. Teoría de la Literatura. Madrid. Gredos 1975.
- Dorfles, Gilo. Símbolo, comunicación y consumo. Barcelona. Lumen. 1972.
- Dufrenne, Mikel. "Estructura y sentido de la crítica literaria" Estructuralismo y literatura. Buenos Aires. Nueva visión. 1970.
- Eco, Umberto. La estructura ausente. Barcelona. Lumen. 1972.
- - - - - Obra abierta. Barcelona. Seix Barral. 1965.
- - - - - "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro" Semiología del teatro. Barcelona. Edit. Planeta 1975.
- Escarpit, Robert. Sociología de la literatura. Barcelona. Edimá. 1965.
- Fernández Moreno, César. Introducción a la lírica. México. F.C.E. 1975.
- Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Barcelona. Seix Barral. 1974.
- Genette, Gerard. "Fronteras del relato" Comunicaciones N°8. Buenos Aires. Edit. Tiempo Contemporáneo. 1970.
- - - - - "Lenguaje poético, poética del lenguaje" Estructuralismo y literatura. Buenos Aires. Nueva Visión. 1970.
- Geninasca, Jacques. "Fragmentación convencional y significación" Ensayos de semiótica poética. Barcelona. Planeta. 1976.
- Guillén, Jorge. Lenguaje y poesía. Madrid. Alianza Editorial. 1972.
- Guiraud, Pierre. La semiología. Buenos Aires. Siglo XXI. 1974.
- - - - - La estilística. Buenos Aires. Nova. 1960.
- Helbo, André. "Código y teatralidad" Semiología del teatro. Barcelona. Edit. Planeta. 1975.
- - - - - y otros. Semiología de la representación. Barcelona. Edit. G. Gili. S.A. 1978.
- Ionesco, Eugenio. Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro. Buenos Aires. Losada. 1965.
- Kayser, W. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid. 3ª ed. 1975.
- Kowsan, T. "El signo en el teatro" El teatro y su crisis actual. Caracas. Monte Avila. 1969.
- Levin, S.R. Estructura lingüística de la poesía. Madrid. Edit. Cátedra. 1974.
- Levi-Strauss, Claude. Antropología estructural. Buenos Aires. Eudeba. 1968.
- Lotman, Yuri. Estructura del texto artístico. Madrid. Ediciones Istmo. 1978.

- Lukacs, G. Teoría de la novela. Barcelona Edhasa. 1971.
- Mauriac, Claude. La aliteratura contemporánea. Madrid. Ediciones Guadarrama. 1972.
- Maletinski, E. Estudio estructural y tipológico del cuento. Buenos Aires. R. Alonso Editor S.R.L. 1972.
- Meyerhold, E.V. Teoría teatral. Madrid. Fundamentos 3ªed. 1979.
- Moles, Abraham. "El análisis de las estructuras del mensaje poético en los diferentes niveles de la sensibilidad". Estructuralismo y literatura. Buenos Aires. Nueva Visión. 1970.
- Murry, Middleton. El estilo literario. México. F.C.E. 1966.
- Núñez Ladeveze, Luis. Crítica del discurso literario. Madrid. Cuadernos para el Diálogo. 1974.
- Pagnini, M. Estructura literaria y método crítico. Madrid. Cátedra. 1975.
- Paz, Octavio. Las peras del olmo. México. Imp. Universitaria 1957.
- - - - - El arco y la lira. México. F.C.E. 1956.
- Pérez Gállego, C. "Dentro-fuera y presente-ausente en el teatro" Semiología del teatro. Barcelona. Planeta. 1975.
- - - - - Circuitos narrativos. Zaragoza. Universidad de Zaragoza. 1975.
- - - - - Sintaxis social. Madrid. Fundamentos. 1978.
- Pospelov, G.N. "Literatura y sociología" Sociología de la creación literaria. Buenos Aires. Nueva Visión. 1971.
- Propp, Vladimir. Las transformaciones del cuento maravilloso. Buenos Aires. R. Alonso Editor. 1972.
- - - - - Morfología del cuento. Buenos Aires. Juan Goyanarte Editor. 1972.
- Romera Castilla, José. "Teoría y técnica del análisis narrativo" Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid. Cátedra. 1978.
- - - - - El comentario semiótico de textos. Madrid. SGEL. 1980.
- Rosa, Nicolás. Léxico de lingüística y semiología. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1978.
- Sontag, Susan. "Sobre el estilo" Temas N°9. Montevideo. Alfa. 1977.
- Segre, Cesare. Crítica bajo control. Barcelona Planeta. 2ªed. 1970.
- Talens, Genaro. "Práctica artística y producción significativa". Elementos para una semiología del texto artístico. Madrid. Cátedra. 1978.
- - - - - "Teoría y técnica del análisis poético" Elementos para una semiología del texto artístico. Madrid. Cátedra. 1978.
- Tinianov, Yuri. El problema de la lengua poética. Buenos Aires. Siglo XXI Editor. 1972.

- Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario" Análisis estructural del relato. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 2ª edición. 1972.
- - - - - Literatura y significación. Barcelona. Planeta. 1974.
- - - - - "La descripción de la significación en literatura" Comunicaciones N°4. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 1970.
- Tomachevsky, B. "Temática" Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Buenos Aires. Signos. 1970.
- Tordera Saéz, A. "Teoría y técnica del análisis teatral" Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid. Cátedra. 1978.
- Urrutia, Jorge. "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario" Semiología del teatro. Barcelona. Planeta. 1975.
- Vargas Llosa, Mario. La orgía perpetua. Barcelona. Bruguera. 1978.
- Yllera, Alicia. Estilística, poética y semiótica literaria. Buenos Aires. Alianza Universidad. 1974.

c) Específica

I. Poesía.

- Plá, Josefina. El precio de los sueños. Asunción. Edit. El Liberal 1934.
- - - - - La raíz y la aurora. Asunción. Edic. Diálogo. Cuaderno de la Piririta. 1960.
- - - - - Rostros en el agua. Asunción. Edic. Diálogo. Cuadernos del Colibrí. 1963.
- - - - - Invención de la muerte. Asunción. Edic. Diálogo. Cuadernos del Colibrí. 1965.
- - - - - Satélites oscuros. Asunción. Edic. Diálogo. Cuadernos del Colibrí. 1966.
- - - - - El polvo enamorado. Asunción. Edic. Diálogo. Cuadernos del Colibrí. 1968.
- - - - - Desnudo día. Asunción. Edic. Diálogo. Cuadernos del Colibrí. 1968.
- - - - - Luz negra. Asunción. Pliegos sueltos de poesía de Signos. 1975.
- - - - - Antología poética (1927-1977). Asunción. Edic. Cabil-do. 1977.
- - - - - Follaje del Tiempo. Asunción. Napa. 1981.

II. Narrativa.

- Plá, Josefina. La mano en la tierra. Asunción. Alcor. 1963.
- - - - - El espejo y el canasto. Asunción. Napa. 1981.
- - - - - "El rostro y los perros" Alcor. Asunción, junio/1960.
- - - - - "Los perros de Villacanes" ABC. Asunción 10/V/79

- - - - - "Pintar en el aire". Abc. Asunción. 26/VIII/1979.
- - - - - "Los zuecos de Villazuecos". Abc. Asunción 5/VIII/79.
- - - - - "Los sordos de Villazuecos". Abc. Asunción 23/IX/79.
- - - - - "Las lunas de Villamelones". Abc. Asunción 25/IX/79.
- - - - - "Los brazos de Braciburgo". Abc. Asunción 16/XII/79.
- - - - - "La suerte y la desgracia". Abc. Asunción 30/XII/79.
- - - - - "Reportaje al tigre". Abc. Asunción 27/I/80.
- - - - - "Reportaje a la jirafa". Abc. Asunción. 24/II/80.
- - - - - "El saltamontes rojo". Abc. Asunción 2/III/80.
- - - - - "Reportaje al tucán". Abc. Asunción 23/III/80.
- - - - - "El antípoda". Abc. Asunción. Asunción. 20/IV/80.
- - - - - "Reportaje a la tortuga". Abc. Asunción. 6/IV/80.
- - - - - "Reportaje al camello". Abc. Asunción 13/IV/80.
- - - - - "Pedrito el preguntón". Abc. Asunción 27/IV/80.
- - - - - "El cuervo". Abc. Asunción 11/V/80.
- - - - - "Los caracoles de Villacaracoles". Abc. Asunción 1/V/80.
- - - - - "Los olvidos de Villaolvidos". Abc. Asunción 22/VI/80.

III. Teatro.

- Plá, Josefina/Centurión Miranda, R. Aquí no ha pasado nada. Asunción. Imprenta Nacional. 1945.
- Plá, Josefina. Historia de un número. Madrid, Teatro Contemporáneo Hispanoamericano. Tomo I. 1971.
- - - - - Fiesta en el río. Asunción. Edit. Siglo XXI. 1977.

IV. Crítica.

- Heredia, J.R. "Josefina Plá". El polvo enamorado. Asunción. Edic. Diálogo. 1968.
- Juarroz, Roberto. "Invención de la muerte". Invención de la muerte. Asunción. Edit. Diálogo. 1965.
- Kostianovsky, Pepa. "Josefina Plá, Memoria y balance". Abc. Asunción, 23/VIII/1978.
- Míguez, Graciela. "Josefina Plá, una grande ignorada". El Día. Montevideo, 17/V/1980.
- Pérez-Maricevich, Francisco. "Prólogo". Antología poética (1927-1977). Asunción. Edic. Cabildo. 1977.
- - - - - "Comentario". El espejo y el canasto. Asunción. Napa. 1981.
- - - - - "Prólogo". Desnudo día. Asunción. Edic. Diálogo. 1968.
- Plá, Josefina. "Cincuenta años de aporte a la cultura". Abc. Asunción, 24/III/1979.
- - - - - "Palabras de la autora". El espejo y el canasto. Asunción. Napa. 1981.
- - - - - "Cosquillas en el alma". Abc. Asunción, 30/XI/1980.
- Roa Bastos, Augusto. "La poesía de Josefina Plá". Revista Hispánica Moderna. Nueva York. Año XXXII, Nos. 1-2; enero-abril 1966, págs. 56-61.

- - - - - "Pasión y expresión de la literatura paraguaya"
Blanco y Negro. Buenos Aires. (Edit. Losada) N°18. 1961.
- Rodríguez Alcalá, Hugo. "Josefina Plá, española de América, y la
poesía" Cuadernos Americanos. México. Año XXVII. Vol. CLIX.
Julio-agosto 1968, págs. 73-101.
- - - - - "Sobre la poesía paraguaya de los últimos vein-
te años" Revista Hispánica Moderna. Nueva York. Año XXIII;
Nos. 3-4. Julio-octubre 1957, pág. 311.
- - - - - Historia de la literatura paraguaya. Madrid. Edi-
ciones S.M. 1971, págs. 307-314.
- Suárez Radillo, C.M. "Paraguay: Josefina Plá" Teatro Contemporá-
neo Hispanoamericano. Madrid. I. Escelicer 1971 págs 461-472.
- Trigo, Darcy. "De barro es la materia de los sueños" O Cruzeiro.
Río de Janeiro. Año VII, N°6, 16/III/1963.
- Vallejos, Roque. Antología crítica de la poesía paraguaya con-
temporánea. Asunción, Don Bosco. 1968, págs. 23-26.
- Wey, Walter. La poesía paraguaya Historia de una incógnita. Mon-
tevideo. Biblioteca Alfar. 1951, págs. 100-101.

